

ARS
HUNGARICA
1990

1

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA

ARADI NÓRA
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

ARS HUNGARICA

XVIII. évfolyam 1. szám

1990

HENSZLMANN IMRE HALÁLÁNAK 100. ÉVFORDULÓJA alkalmából tartott tudományos tanácskozás anyaga, amelyet a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportja rendezett, az Osztrák Kulturális Intézet támogatásával, 1988. október 28-án

Beiträge der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet am 28. Oktober 1988 anlässlich des 100. Wiederkehrs des Todesjahres von

IMRE HENSZLMANN

von der Ungarischen Gesellschaft für Archäologie und Kunstgeschichte und vom Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit Unterstützung des Budapester Österreichischen Kulturinstitutes

A Magyar

Tudományos Akadémia

Művészettörténeti

Kutató Csoportjának

Közleményei

Bulletin of the

Institute of

Art History of the

Hungarian Academy of

Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Zádor Anna: Megemlékezés Henszlmann Imréről. Elnöki megnyitó	3
Dilly, Heinrich: Geschichte der Kunstgeschichte – wozu?	7
Hajós, Géza: Der Weg der Wiener Schule zu einer „modernen Theorie“ der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert	15
Marosi Ernő: Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban	27
Tímár Árpád: A Henszlmann-kutatás története	39
Széles Klára: Henszlmann Imre a művészet fejlődésének törvényeiről	47
Komárik Dénes: Henszlmann Imre „emigrációja”	57
Sisa József: Henszlmann Imre részvétele a Lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom tervpályázatán	65
Kemény Mária: Henszlmann Imre szerepe az Akadémia palotájának építésében	107
Horler Miklós: Henszlmann Imre műemlékvédelmi elvei	113
Kőhegyi Mihály: Henszlmann Imre és a lébényi templom első restaurálása	123
Beke László: Henszlmann és a fényképezés	129

DOKUMENTUM

Adalékok Henszlmann Imre életrajzához (Közli: Tímár Árpád)	133
Henszlmann Imre irodalmi munkássága (Közli: Tímár Árpád)	143

RÉSUMÉS

STUDIEN

Einleitung von Anna Zádor	4
Heinrich Dilly: Mire való a művészettörténet története?	13
Géza Hajós: A bécsi iskola 19. századi útja a műemlékvédelem modern elmélete felé	25
Ernő Marosi: Henszlmann, oder die Stellung des Kunsthistorikers in der ungarischen Gesellschaft	36
Árpád Tímár: Geschichte der Henszlmann-Forschung	45
Klára Széles: Imre Henszlmann über die Entwicklungsgesetze der Kunst	55
Dénes Komárik: Die „Emigration“ von Imre Henszlmann	64
József Sisa: La participation d'Imre Henszlmann aux concours de la cathédrale de Lille et de l'église monumentale à Constantinople	78
Mária Kemény: Imre Henszlmanns Rolle beim Bau des Palastes der Ungarischen Akademie	111
Miklós Horler: Imre Henszlmanns Denkmalpflegeprinzipien	120
Mihály Kőhegyi: Imre Henszlmann und die erste Restaurierung der Kirche von Lébény	128
László Beke: Henszlmann und die Photographie	131

DOKUMENTE

Beiträge zur Biographie von Imre Henszlmann (Herausgegeben von Árpád Tímár)	141
Bibliographie der Veröffentlichungen von Imre Henszlmann (Herausgegeben von Árpád Tímár)	143

Tisztelt Emlékezés!

Mikor az a megtisztelő felkérés érkezett hozzám, hogy ezen az emlékülésen a délelőtti előadásokat levezzem, magamban tépelődtem, hogy tulajdonképpen nem vagyok jogosult mint Henszlmann-kutató itt egyáltalán megjelenni. Úgy vélem mindenki, aki a mai nap folyamán hozzá fog járulni a Henszlmannról alkotott kép gazdagításához, biztosan többet tud Henszlmannról és többet foglalkozott vele, mint én. Azért vállaltam mégis, mert úgy éreztem, hogy én vagyok az, akit Henszlmann egész életében nem hagyott békén. Kora fiatalságomtól kezdve mindvégig valami módon ösztökélt arra, hogy alkotásának óriás épületéből legalább egy csücsköt, egy sarkat jobban megnézzek, jobban foglalkozzak vele, és ez tulajdonképpen nagyon eredményes volt számomra. Kezdődött ez már egyetemi éveim alatt, amikor szeretve tisztelt professzorom, Hekler Antal elindított Henszlmann lapok néven egy kis kiadványsorozatot. Úgynevezett Lose Blätter: pár oldalas kis kiadvány volt ez, amelyben a legfrissebb eredményeket akarta közzétenni. Gerevich professzor szomszédos Művészettörténeti Intézetének tagjai viszont Ipolyi Arnoldra esküdtek és ez a versengés ösztökélt arra minket, hogy kicsit elmélyedjünk – legalább lexikálisan – Henszlmann műveibe. Azt hiszem, ez adta az első impulzust, hogy többé Henszlmanntól egészen elszakadni ne tudjak.

Később egyre jobban kezdett érdekelni a magyar művészeti kritika, ami csak a múlt század negyvenes éveiben talált egy kicsit magára: erősen lemaradt az irodalmi kritika mögött. Ezek között a kritikák között természetesen kimagaslott nővőjével, értékeléseivel, elméleti alapozottságával Henszlmann kritikája. Megdöbbenve tapasztaltam, hogy ez a mindig mértéktartó, azt mondhatnám elegánsan fogalmazó író egyszer csak egy Kiss Bálint képre szenvedélyes dühvel, hatalmas harci ágyúval lő. Gondolkodóba estem, mi is lehet ennek a magyarázata. S hogy elkezdtem ennek jobban utána nézni, kiderült, hogy most tetten lehet érní a nagy összeütközést, két korszak határán. Éppen itt van az a nagy váltás, amikor a nagyon gyenge minőség helyett felmerül a valódi érték igénye, és előtérbe kerül az igazi szenvedély. Nem más ez, mint a felzárkózás vágya a nagy európai művészethez. Henszlmann végig ezt kívánta elérni.

Úgy gondoltam régen, hogy csak legenda, hogy ő Londonban fiatalon és ismeretlenül a királyi angol építész-intézetben, a Royal Institute of British Architects-ben előadott. De utána nézve kiderült, hogy ez szóról szóra igaz. Az előadás jegyzőkönyve az összes hozzászólásokkal ma is megtalálható, és a róla szóló publikációk ugyancsak megvannak. Itt nem az az érdekes, hogy ez a fiatal emigráns, akit egy nagy baráti kör fogadott Londonban és felkarolt, ott előadhatott, mert ez sok minden, politikai és egyéb tényezőnek is köszönhető. Így nem utolsó sorban annak a nagyon virágzó értelmiségi szabadkőműves körnek, amire Henszlmann is tartozott. Itt döntőnek azt érzem, hogy ez az első alkalom, amikor ennek a kis Magyarországnak egyik képviselője nagy nyilvánosság előtt teljesen korszerűen, teljesen meggyőzően, teljesen egyenrangúan fölépített, és többé nem is került ki ez a vonulat a nemzetközi köztudatból. Az sem utolsó szempont, hogy az a törekvés, amit ő és a hozzá közelállók képviseltek, nemcsak egy új építészeti elmélet születésének érdekében próbált realizálódni, noha önmagában már ez is éppen elég lett volna. Az érdekes benne az, hogy a küzdelem az élő építészet jobbításáért, megújításáért folyt, tehát Henszlmann és társai teljesen tudatában voltak annak, hogy az építészetnek rendkívül fontos társadalomformá-

ló szerepe van. Ha az építészetet a társadalom nem igényli, nem szereti, akkor azzal az építéssel valami baj van. Ez a felismerés szintén gondolkodásmódjának hallatlan korszerűségéről tanúskodik.

Amikor a Magyarországon lévő egyetlen Palladio levél kapcsán a reneszánsz építészeti traktátumaival kezdtem foglalkozni és természetesen eljutottam a Budapesten lévő Zichy kódex kéziratához, és utána néztem irodalmának, kiderült, hogy már 1861-ben, amikor még semmiféle ilyen irodalom nem létezett, Henszlmann az, aki ezzel a kódexszel is foglalkozott. A napokban került kezembe e kódexnek egy magisztrális amerikai feldolgozása. Ez senki más magyar szerzővel nem foglalkozik, csak Henszlmannal, és legalább tízszer idézi. Ez is azt mutatja, hogy Henszlmann tényleg egy olyan rendkívüli jelenség, hogy nem csoda, hogy engem annak idején rabul ejtett, és azt hiszem, ideje lenne, hogy még nagyon sok más kollegámat is rabul ejtse. Ez az összetett egyéniség tulajdonképpen szabálytalan, rubrikába nem illeszthető ember volt, és talán ennek a számlájára írható a mai fiatalság idegenkedése.

Gondoljuk csak meg, hogy egy olyan német származású kassai családból származott, amelyik őt orvosnak szánta és magyarnak nevelte. Az orvostudományt Budán és Bécsben tanulta, de, ahogy mai szóval mondják, sokat járt az egyetem mellé. Az egyetem mellé azért járt, mert régészettel, művészettel, gyűjteményekkel foglalkozott. Részben Fehérvári gyűjteményét, másrészt Bécsben Böhm József Dániel magyar származású érmész gyűjteményét és a nála megfordult műértőket ismerte meg. Végül Padovában tette le a doktortust, és az itt nyert oklevelét soha nem használta. Első perctől fogva mint műkritikus, mint régész és ásató, mint a műemlék iránt érdeklődő, író ember jelentkezett. Amikor a forradalom eseményei után el kellett hagynia Magyarországot, annyi súllyal és tudással bírt már, hogy az előbb említett előadást a R.I.B.A.-ban megtarthatta. Mindvégig a hallatlan önállóság, a hallatlan magabiztosság jellemzi őt. Még egyet szeretnék hozzátenni ehhez. Henszlmann olyan valaki volt, aki nemcsak ennyi területen működött, hanem aki magyarul, németül, szlovákul, franciául, angolul, olaszul és gondolom, az akkori tanítási elvek szerint latinul és görögül is tudott, tehát a felkészültsége sem volt mindennapi. És ami nem kevésbé figyelemre méltó: nem mindennapi felkészültségét ő mindig és mind végig a nemzeti eszme érdekében akarta hasznosítani. Kiemelkedő, hogy az ő romantikája, szemben az angol és német interpretációval, nem a moralitást, mindig a nemzetit hangsúlyozta. Ez egyébként Magyarország akkori körülményeinek, akkori helyzetének teljesen meg is felelt.

Ha a bennem élő kép, amit Henszlmannról itt felvázoltam talán túlságosan is szubjektív, annyi azonban biztosan leszögezhető, hogy múltunk egy olyan jelentőségteljes figurájával állunk itt szemben, akinek közismertté tétele szakmánk sürgető feladata.

Einleitung von Anna Zádor

Verehrte Gedenktagung!

Als ich das ehrenvolle Ersuchen erhielt, die Vormittagssitzung zu leiten, hatte ich einige Bedenken, denn ich bin eigentlich gar nicht berechtigt, hier als Henszlmann-Forscherin zu erscheinen. Ich glaube, diejenigen, die heute auf dieser Tagung ihren Beitrag zur Bereicherung des Bildes von Henszlmann leisten werden, wissen alle über ihn ganz bestimmt mehr als ich und beschäftigten sich auch viel mehr mit ihm als ich. Ich habe die Aufgabe doch übernommen, denn ich bin einer, dem Henszlmann, und zwar ein Leben lang, keine Ruhe gelassen hat. Von meiner frühen Jugend an hat er mich auf irgendeine Weise stets angespornt, vom mächtigen Gebäude seines Werkes mindestens ein Stückchen, ein Eckchen näher zu besehen, mich damit eingehender zu befassen, und das hat für mich sehr viel eingebracht. Es begann schon während meiner Studienjahre, als mein ehrfürchtig geliebter Professor, Antal Hekler, eine kleine

Publikationsreihe unter dem Titel „Henzlmann-Blätter“ startete. Diese Publikationen bestanden nur aus wenigen losen Blättern und sollten Heklers Absicht nach die neuesten Ergebnisse bekanntmachen. Die Mitarbeiter des benachbarten Institutes für Kunstgeschichte unter Leitung von Professor Gerevich schworen dagegen auf Arnold Ipolyi, und dieser Wettbewerb veranlaßte uns, uns in die Werke von Henzlmann – zumindest lexikalisch – zu vertiefen. Ich glaube, das war der erste Anstoß, und ich kam von Henzlmann nie wieder los.

Später interessierte mich immer stärker für die ungarische Kunstkritik, die hinter der Literaturkritik weit zurückblieb und erst in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu sich zu finden begann. Unter diesen Kritiken ragten natürlich die von Henzlmann durch ihr Niveau, ihre theoretisch fundierten Einschätzungen hervor. Als dieser immer maßhaltende, elegant formulierende Autor ein Bild von Bálint Kiss plötzlich mit leidenschaftlicher Wut angriff und sozusagen mit Riesenkanonen darauf schoß, war ich bestürzt. Ich mußte über die Sache nachdenken und nach der möglichen Erklärung suchen, die ich darin fand, daß es sich dabei um den großen Konflikt handelte, zu dem es an der Grenze zweier Etappen meist unvermeidlich kommen muß. Das war nämlich die Zeit des großen Umschlags, als die äußerst minderwertige Qualität erkannt wurde und das Bedürfnis nach den echten Werten, der richtigen Leidenschaft und dem Aufholen zur großen europäischen Kunst erschien – was schon immer Henzlmanns Ziel war und auch blieb.

Ich dachte einst, es sei nur eine Legende, daß er in London als junger und unbekannter Mann im königlichen Institut für englische Architektur, dem Royal Institute of British Architects, einen Vortrag hielt. Als ich nachschaute, stellte es sich heraus, daß die Geschichte wahr ist. Sowohl das Protokoll des Vortrages samt allen Beiträgen als auch die Publikationen darüber liegen auch heute vor. Dabei ist nicht das interessant, daß dieser junge Emigrant, der in London von einem großen Freundeskreis empfangen und gefördert wurde, dort einen Vortrag halten konnte, denn das war verschiedenen – politischen und anderen – Umständen, nicht zuletzt der florierenden Freimaurergruppe von Intellektuellen zu verdanken, dem auch Henzlmann angehörte, sondern die Tatsache, daß ein Vertreter dieses kleinen Ungarn jetzt das erste Mal vor der breiten Öffentlichkeit vollkommen zeitgemäß, vollkommen überzeugend und vollkommen ebenbürtig auftrat, und das von ihm Vertretene auch künftig ein integrierter Bestandteil der internationalen öffentlichen Meinung blieb. Interessant ist ferner, daß die von ihm und seinen Gefährten vertretene Bestrebung nicht nur das Ziel verfolgte, eine neue Theorie der Architektur zu schaffen, obgleich das an und für sich schon anerkennenswert gewesen wäre, sondern auch die Verbesserung und Erneuerung der lebendigen Architektur bezweckte. Henzlmann und seine Gefährten waren von Anfang an dessen völlig bewußt, daß die Architektur eine außerordentlich wichtige gesellschaftsformende Rolle spielt. Wenn die Gesellschaft eine Architektur nicht braucht, sie nicht gern hat, dann stimmt etwas nicht mit dieser Architektur. Diese Erkenntnis zeugt auch von Henzlmanns unerhört moderner Denkweise.

Als ich mich – im Zusammenhang mit dem einzigen in Ungarn befindlichen Palladio-Brief – mit den Traktaten der Renaissancearchitektur beschäftigte und natürlich auch die Handschrift des Budapester Zichy-Kodexes und ihre Literatur erforschte, stellte es sich heraus, daß sich Henzlmann bereits 1861, als es noch keinerlei Literatur dazu gab, mit diesem Kodex befaßt hatte. In diesen Tagen bekam ich eine meisterhafte amerikanische Bearbeitung dieses Kodexes in die Hände. Darin wird kein ungarischer Autor außer Henzlmann erwähnt, er wird aber mindestens zehnmal zitiert. Auch das zeugt davon, daß Henzlmann ein außerordentliches Phänomen war. Es ist also nicht verwunderlich, daß er mich seinerzeit gefangen nahm, und es wäre Zeit, daß sich noch viele Kollegen von ihm gefangen nehmen lassen. Er war eine vielfach zusammengesetzte Persönlichkeit, die aus dem üblichen Rahmen fiel, sich in keine Rubrik einordnen ließ, weshalb er auch für die Jugend von heute interessant sein dürfte.

Henzlmann stammte aus einer Kaschauer Familie deutscher Herkunft, die ihn als Ungar erzog und zum Arzt bestimmte. Er studierte Medizin in Ofen und Wien, er schwänzte aber oft die Vorlesungen, und zwar deshalb, weil er sich mit Archäologie und Kunst beschäftigte. Damals lernte er die Sammlung von Fehérvári und die von József Dániel Böhm, dem Wiener Numismatiker ungarischer Herkunft, sowie die bei diesem verkehrenden Kunstverständigen kennen. Den Dokortitel erwarb er schließlich in Padua, von seinem Diplom machte er jedoch nie Gebrauch. Er trat von Anfang an als Kunstverständiger, als Archäologe und Ausgräber, als sich für Kunstdenkmäler interessierender Autor auf. Als er nach der Revolution Ungarn verlassen mußte, besaß er schon so viel Gewicht und ein so großes Wissen, daß er den vorhin erwähnten Vortrag im Royal Institute of British Architects halten konnte. Souveränität und Selbstsicherheit waren ihm immer – und berechtigt – eigen. Henzlmann war jemand, der außer daß er auf so vielen Gebieten bewandert und tätig war, auch noch Ungarisch, Deutsch, Slowakisch, Französisch, Englisch, Italienisch und – ich schätze – den damaligen Unterrichtsprinzipien gemäß – auch Lateinisch und Griechisch konnte. Auch sein Rüstzeug war also nicht alltäglich. Und was ebenfalls ein beachtenswerter und

hervorzuhebender Zug von ihm ist: Er nutzte sein Wissen immer und stets im Interesse der Nationalidee, in seiner Romantikinterpretation herrschte – im Unterschied zu der englischen und deutschen – nicht das Moralische, sondern immer das Nationale vor, was mit Ungarns damaligen Verhältnissen und damaliger Situation auch vollkommen korrespondierte.

Vielleicht ist dieses Bild, mein Bild, das ich hier von Henszlmann skizziert habe, übertrieben subjektiv, fest steht jedoch, daß wir es hier mit einer bedeutenden Gestalt unserer Vergangenheit zu tun haben, die allgemeinbekannt zu machen, eine dringende Aufgabe unserer Branche ist.

Vier Fünftel aller Wissenschaftler, die es je gab, leben heute. Alle 15 bis 20 Jahre verdoppelt sich das wissenschaftlich begründete Wissen. Diese und entsprechende, bereits vor Jahren von de Solla Price publizierten Relationen gelten wahrscheinlich auch für eine kleine Wissenschaft wie die der Kunstgeschichte. Wenn für dieses Berufsfeld auch keine absoluten Zahlen bekannt sind, so darf man doch annehmen, daß vier von fünf Kunsthistorikern, die je tätig waren bzw. es noch sind, derzeit an einem der zahlreichen Museen arbeiten oder in der hoch entwickelten staatlichen Denkmalpflege, an den weit aufgefächerten Hochschulen und Universitäten, im florierenden Kunsthandel, in agilen Verlagen, und in den höchst aufmerksamen Kulturredaktionen der Rundfunk- und Fernsehanstalten ihren Beruf ausüben. Und man darf wohl behaupten, daß alle, die heutzutage ihr Kunstgeschichtsstudium abschließen, und es womöglich ein Leben lang unter beruflichen Bedingungen fortführen werden, am Ende ihrer Karriere folgendes feststellen können: achtzig bis neunzig Prozent vom Wissenstand auf diesem Gebiet sind zu ihren Lebzeiten ermittelt und nur zehn bis zwanzig Prozent sind bereits früher akkumuliert worden. Denn es gibt immerhin Indizien dafür, daß auch dieses relativ junge Fach bislang schneller als die Bevölkerung oder das Bruttosozialprodukt exponentiell gewachsen ist. 1864 zählte man zum Beispiel an den deutschen Universitäten lediglich acht Dozenten der Kunstgeschichte. Bis zur Jahrhundertwende ist die Anzahl sehr schnell auf 40 gestiegen. Eine Generation später – nach Weltkrieg, Revolution und Wirtschaftskrisen – lehrten 1931 insgesamt 84 Fachvertreter an den deutschen Universitäten. Nach dem verheerenden Rückschlag unter der Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus, ist die Anzahl der Hochschullehrer von etwa 56 im Jahre 1945 auf 96 im Jahre 1949 allein in der Bundesrepublik Deutschland geklettert; heute zählt man im Hochschulbereich ungefähr 300 Vertreter des Faches. Entsprechend dürfte die Gesamtzahl der Fachleute auf diesem Gebiet auf 2500 bis 3000 angewachsen sein.

Angeichts solcher Daten und in Anbetracht der allgemein hohen Dynamik wissenschaftlicher Disziplinen muß es auf's Erste ziemlich blauäugig erscheinen, wenn man sich nicht ausschließlich um den aktuellen Wissensstand auf dem Gebiet der Kunstgeschichte bemüht, und wenn man nicht alle Kraft darauf verwendet, die immer schärfer differenzierten Beiträge systematisch zu ordnen, sondern darüber hinaus sich auch noch einem Randgebiet – der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung – widmet. Haben wir nicht genug damit zu tun, die große Anzahl der Publikationen – es erschienen zum Beispiel um 1987 etwa 13.000 wissenschaftliche Aufsätze und Bücher – in den überkommenen Bestand zu integrieren, begründete Einsichten zu registrieren und an weiterführenden Spekulationen zu arbeiten, so daß Hypothesen zu Thesen und diese zu überprüften Erkenntnissen geführt werden können. Sollte man sich nicht auf die Erforschung der Genese der unzählbaren Kunstwerke, auf deren formale und inhaltliche Deutung, auf die Künstlergeschichte, auf die der Kunsttheorien und der vielfältigen künstlerischen Techniken konzentrieren? Gilt es nicht zugleich das geistige, soziale, politische und religiöse Umfeld der Künstler, ihrer Auftraggeber und ihrer Rezipienten zu erforschen? Wozu soll man auch noch über diejenigen nachdenken, die dieses ungeheuer weite und faszinierende Feld erforschen, es in den Museen, auf Ausstellungen, in Büchern und auf Filmen ausbreiten und erläutern? Ist das öffentliche Interesse an der bildenden Kunst und ihrer Geschichte nicht noch sehr viel rapider gewachsen, so daß

die Kunsthistoriker kaum nachkommen, den 'Hunger auf Bilder' und Bildwerke sowie das Verlangen nach einer besseren architektonischen Umwelt zu stillen, indem sie diese historisch-kritisch rekonstruieren? Wozu sich also auch noch der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung widmen?

*

Nun, es werden seit langem und immer wieder anscheinend recht plausible Gründe für eine Geschichte der Kunstgeschichte genannt. Es heißt: man kann aus der Geschichte lernen. Indem man alte Katalogbeiträge zu Kunstausstellungen, die ausführlichen Bilderklärungen oder Baubeschreibungen in den ersten Denkmälerinventaren, längst abgelegte Aufsätze, diesen oder jenen Vortrag, vergilbte Bücher, archivierte kunsthistorische Filme nicht bloß auf ihre Informationswerte hin liest bzw. ansieht, sondern auch unter dem Gesichtspunkt betrachtet, welche Fragen gestellt und beantwortet, kurz: wie die Probleme gelöst worden sind, kann man über das fachgerechte Vorgehen sehr viel erfahren. Dies entspricht dem allgemein bewährten Rezept: anderen bei der Arbeit über die Schulter sehen, sie wiederholt fragen, warum sie nun zu diesem oder jenem Hilfsmittel gegriffen und dieses dann so und nicht anders eingesetzt haben. Hinhören und Sich-Erklären-Lassen schützt vor gravierenden Fehlern. Wie gern möchte man zum Beispiel seinem Gefühl nachgeben und ein bestimmtes Gemälde als die geniale Erfindung eines ganz bestimmten Malers ansehen, muß dann aber zur Kenntnis nehmen, daß es – erstens – das Motiv in dieser Fassung längst gibt, und daß sich – zweitens – seit langem eine ganze Reihe von Handbüchern bewährt haben, mit deren Hilfe man sehr schnell prüfen kann, ob der Einfall so einzigartig und so phantasievoll war, wie man auf's Erste vermutet hat. Und wie oft liegt einem – um ein anderes Beispiel zu nennen – ein Begriff auf der Zunge, der allerdings in ganz anderem Sinn bereits von einem der Großen des Faches definiert worden ist?

Aber diese Beispiele belegen: ganz so plausibel ist der besagte Grund nicht. Verfahrensweisen und Gedankenmodelle mögen alt und bewährt sein. Deshalb müssen sie nicht in der Abfolge ihrer zeitlichen Entwicklung und räumlichen Verbreitung dargelegt und womöglich noch mit den Namen, den Lebensdaten und – Umständen derjenigen, die sie angeregt haben, versehen werden, um nicht zu sagen: belastet werden. Es mag von Höflichkeit und Sinn für's Praktikable zeugen, Handbücher nach deren Autoren – z.B. das *Allgemeine Künstlerlexikon* einfach Thieme/Becker – zu nennen. Grundsätzlich jedoch widerspricht diese Form der Ehrung dem Anspruch der Wissenschaft, ein uneigennütziges Unternehmen zu sein. In ihm – so heißt es – kommt es nicht auf die Entdecker, sondern auf die Entdeckungen an. In Form eines rational gegliederten Aussagesystems könnte das akkumulierte Wissen sicherlich besser und schneller dem forschenden Zugriff dienen als in der Form historischer Berichterstattung. Wann bestimmte Einsichten gewonnen wurden und wer jeweils der Vater des Gedankens war, ist innerhalb des Systems Wissenschaft von sekundärer Bedeutung. Für die unmittelbare Arbeit ist die Geschichte des Fachgebiets wohl eher hinderlich, denn nützlich.

Weshalb also mag die Geschichte der Kunstwissenschaft für das Fach selbst von Bedeutung sein? Weshalb erinnert man etwa anlässlich bestimmter Jahres-, Geburts- und Todestage in Form von Nekrologen, Biographien und Festschriftbeiträgen an die ehemaligen Repräsentanten des Fachgebiets? Warum verfolgt man die Geschichte kunstgeschichtlicher Museen und Institute, die Geschichte der Denkmalpflege, der Kunstverlage und in Kürze bestimmt auch die der Kulturredaktionen der traditionellen sowie der modernen Medien? Weshalb wird immer wieder die Genese und die Verbreitung längst bekannter Methoden und Theorien des Faches erforscht? – Dafür gibt es nun seit langem eine Reihe

guter Gründe, die über das Argument hinausgehen, daß es selbstverständlich der Wahrheit wegen nötig ist, die zahlreichen Anekdoten, Legenden, Mißverständnisse und Vorurteile aufzuklären, die auch über die Kunsthistoriker, deren Tun und Lassen, sowie über deren Institutionen kursieren.

*

Es gibt – erstens – einen ganz einfachen, innerdisziplinären, pädagogischen Grund. Angesichts der ständig zunehmenden und den einzelnen Wissenschaftler oft erdrückenden Fülle der Aufgaben und Probleme können die Berichte über das Engagement älterer Kolleginnen und Kollegen die Motivationen der jüngeren und jüngsten Vertreter des Faches immer wieder erneut beleben. Die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, deren Leistungen allgemein anerkannt und von Bestand sind, aber auch die Vertreter des Faches, deren Ergebnisse längst überholt sind, werden durch die wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenfassungen, insbesondere wenn diese in Form von Nekrologen, Biographien und Gedenkreden vorgebracht werden, zu beruflichen Vorbildern. Dabei sind es nicht die von ihnen gefundenen Lösungen bestimmter Probleme, die als Ansporn dienen. Vielmehr ist es deren Bereitschaft, einer Sache zu dienen, die – obwohl es manchmal so aussehen will – nicht um ihrer selbst willen betrieben wird, sondern in größeren Sinnzusammenhängen steht. Ihre wissenschaftliche Neugier wurde von einem besonderen Eros entfacht, – sei es nun ganz allgemein ausgedrückt die Liebe zur Kunst, oder der Wunsch, die Menschheit möge sich zunehmender Zweckrationalisierung zum Trotz ihre bildliche und architektonische Phantasie bewahren, ja diese weiter entwickeln, oder sei es ein allgemeines Interesse an der Geschichte und dann wieder das spezielle an den stummen Denkmälern der Vergangenheit, oder der Wunsch, sich auch innerhalb dieser von Künstlerlegenden besonders stark durchwobenen Geschichte der historischen Wahrheit zu nähern, oder seien es ganz andere Beweggründe – etwa der, durch Wissen Macht zu erlangen, – alles Motive, die die berufliche Laufbahn vieler Vorläufer bestimmt und recht unterschiedliche Typen von Kunstforschern geprägt haben. Die Geschichte der Kunstgeschichte kann daher als Geschichte außerwissenschaftlicher, besser: überwissenschaftlicher Antriebskräfte zu einem Sozialisationsfaktor werden. Indem sie über das unmittelbar fachliche Ziel hinaus die psychologischen und die sozialen Beweggründe der Vorgänger zu erkennen gibt, trägt sie unwillkürlich zur Identitätsfindung gegenwärtiger und zukünftiger Kunsthistoriker bei. Sie berichtet darüber, mit welcher scharfer Skepsis, mit welcher eigenartiger Uneigennützigkeit und mit welcher sozialer, genauer: kommunaler Gesinnung ältere Kollegen beharrlich an der selbstgewählten und doch nicht selbst gestellten Aufgabe gearbeitet haben. Sie berichtet über die oft eigenwillige Wahl bestimmter Forschungsgebiete, über die eigensinnige Konzentration auf bestimmte Verfahrensweisen, über selbstentwickelte sowie entlehnte Theorien und deren möglichen Zusammenhang mit außerwissenschaftlichen Faktoren, seien es nun die soziale Herkunft des Wissenschaftlers oder dessen soziale Ambitionen, seien es besondere psychische Dispositionen, persönliche Neigungen oder politische Zwänge. Und die Geschichte der Kunstgeschichte erzählt – dies ist nicht zu gering zu schätzen – von vielen liebenswert allgemein menschlichen Zügen, die sowohl in der Gelehrtengeschichte als auch in den Darstellungen der Geschichte kunstwissenschaftlicher Organisationen, ja selbst in denen der Methoden- und Theorieentwicklung immer wiederkehren.

Darüber hinaus lehrt die Geschichte der Kunstgeschichte vor allem eines: diese Wissenschaft braucht viel Zeit. Denn trotz des starken Expansionsdrangs der Disziplin verläuft der Prozeß der Wahrheitsfindung im einzelnen äußerst gemächlich. Man denke nur an das langsame Fortschreiten der Arbeiten an den vermeintlich einfachsten Voraussetzungen

kunstgeschichtlicher Forschung wie etwa die *Catalogues raisonnés* sei es nun für das Oeuvre einzelner Künstler oder der in den Museen gesammelten Werke. Die wechselvolle und längst noch nicht abgeschlossene Geschichte etwa der Zuschreibungen an Rembrandt ist nur das bekannteste Beispiel. Sie zeigt besonders markant, durch wieviel organisatorische und ideologische Hindernisse die Arbeit an der grundlegenden Bestandssicherung immer wieder beeinträchtigt worden ist. Daher kann und muß die Geschichte des Faches auch diejenigen desillusionieren, die sich schnellen Erfolg wünschen und darauf aus sind, Auseinandersetzungen unmittelbar auszutragen. Derartige Auseinandersetzungen kommen auf diesem Gebiet höchst selten vor.

Doch auch die Idealisten werden durch die Wissenschaftsgeschichtsschreibung häufig frustriert. Denn nicht selten stellt sich heraus: so uneigennützig, so skeptisch und so kommunal gesinnt, wie man es gemeinhin annimmt und wie es zum Teil auch überliefert wird, waren die Vorgänger nicht. Gesellschaftliches Prestigestreben oder auch reine Gewinnsucht, Prioritätsansprüche oder auch Besitzerstolz leiten das Erkenntnisinteresse oft auf unvermutete Bahnen. Und Beispiele wie das der Zuschreibung zeigen, daß viele anscheinend ureigenste Fragen des Faches so unabhängig nicht gestellt sind, wie man annehmen möchte. Nach der Originalität und Authentizität eines künstlerischen Werks wird erst seit etwas mehr als hundert Jahren auf breiterer Bahn geforscht. Denn just zu der Zeit als die Rechte auf geistige Urheberschaft international codifiziert wurden, kam den Kunstgelehrten die Aufgabe und die soziale Rolle zu, als nachgeborene Anwälte für die Wahrung des Rechts auf geistiges Eigentum auch solcher Künstler zu sorgen, die darauf nur geringen oder noch gar keinen Wert zu legen vermochten.

Es gibt ein zweites Argument, das seit je für die Erforschung der Disziplingeschichte spricht. Es ist recht pragmatischer Art. Die Disziplingeschichte – vor allem die, die in Form von Festschriften, von gesammelten Reden anlässlich bestimmter Jubiläen und in Form von Museums- und Sammlungsgeschichten vorgelegt wird – kann außerdisziplinär hohe kulturpolitische Bedeutung gewinnen. Als Selbstdarstellungen haben diese Arbeiten repräsentative und allokativen Funktion; sie dienen der Erhaltung der kunstgeschichtlichen Museen, Lehr- und Forschungsstätten und der Ämter für Denkmalmalpflege, die bekanntlich sich nicht selbst finanzieren, sondern von der Gunst staatlicher Kultur- und Finanzpolitiker sowie privater Mäzene und Sponsoren abhängen. Wenn es um die Wahrung des Besitzstandes oder um den Ausbau dieser Einrichtungen geht, dann zählen nur selten die Probleme, die es wissenschaftlich zu lösen gilt. Es zählen auch kaum die aktuellen Resultate. Im allgemeinen ziehen nur noch zwei Argumente: das der Anciennität und das der quantitativ meßbaren Popularität.

*

Das pädagogische und das kulturpolitische Argument für die Forschungen auf diesem Gebiet sind ebenso alt wie ein drittes, das besagt, daß die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung selbstverständlicher Teil einer allgemeinen Wissenschaftshistoriographie ist, die es, wenn auch nicht in gleich hohem Maße wie die Kunsthistoriographie institutionalisiert seit langem gibt. Doch sind die Beiträge zur allgemeinen Gelehrtengeschichte, zur Sammlungsgeschichte und zur Historie der Universitäten und Akademien nicht erst in jüngster Vergangenheit in Mißkredit geraten. Dafür verantwortlich war weniger das Unbehagen an einer Fachgeschichte, die das geflügelte Wort *'De mortuis nil nisi bene'* mißverstanden hatte. Daß man nur Gutes über die Entwicklung des Faches schrieb, ist zur Norm geworden. Denn diejenigen, die dem Adverb im Sprichwort entsprachen und sich gut auch über Fehlentwicklungen äußerten, kamen leicht in Verruf, Nestbeschmutzer zu sein. Geschichte der

Kunstgeschichte wurde nicht zuletzt auch aufgrund ihrer pädagogischen und kulturpolitischen Funktion zur Feiertagsgeschichte, hinter deren Kulissen sich zahlreiche andere Geschichten wohl hielten, aber bestenfalls unter vorgehaltener Hand ausgesprochen wurden. Dies aber war – wie schon gesagt – wohl weniger der Grund für besagten Mißkredit. Ausschlaggebend dafür war erstens die allgemeine Erschütterung darüber, daß bestimmte Naturwissenschaften keineswegs dem Fortschritt der Menschheit gedient, sondern die Vernichtung von Städten und Ländern vorbereitet haben, und daß bis heute die Furcht besteht, die Wissenschaften und die aus ihnen entwickelten Techniken könnten das Ende der Welt herbeiführen. Ausschlaggebend waren zweitens allgemeine Produktionskrisen, die zur Rückbesinnung auf die historischen, die sozialen, die psychologischen und politischen Determinanten der Produktivkraft Wissenschaft und zur Frage nach deren Steuerbarkeit führten. Die Verunsicherung und die Neuorientierungen der allgemeinen Wissenschaftsforschung und Wissenschaftshistoriographie, die nunmehr analog zur Bildungs- oder auch zur Friedensforschung die vielfältige Bedingtheit wissenschaftlicher Entdeckungen und Erkenntnisse sowie deren praktische Verwendung zu ermitteln suchten, griffen alsbald auch auf die Disziplinen über, die als Kunst- und Kulturwissenschaften über jeden Verdacht erhaben schienen. Hatte die Kunstgeschichtsschreibung – so lauteten schließlich Ende der sechziger Jahre die Fragen – nicht sehr viel stärker als bisher angenommen bestimmten Weltanschauungen als der Wissenschaft gedient? Hatte nicht auch die Kunstgeschichtsschreibung dem Imperialismus, dem Nationalismus, dem Nationalsozialismus und dem Faschismus, sowie der geistigen, seelischen und körperlichen Kriegs- und Vernichtungsvorbereitung Vorschub geleistet? Mit welchen Mitteln war dies geschehen? Mit populären und auch mit formal wissenschaftlichen Schriften und Bildbänden? Wodurch war sie gesteuert worden, und wie haben sich die Mitglieder der disziplinären Gemeinschaft in ihren Institutionen verhalten? Haben sie sich gegen Eingriffe von außen gewehrt? Oder hatten sie allgemein verbreitete Ideologien so verinnerlicht, daß sie – ohne es selbst zu merken oder auch mit geradezu fliegenden Fahnen – ihre akademische und wissenschaftliche Skepsis, ihre Uneigennützigkeit und ihre kommunale Gesinnung aufgegeben haben?

Ich brauche die Fragestellungen in diesem Zusammenhang nicht weiter aufzufächern. Man weiß: diese Probleme haben auch in der Kunstgeschichtsforschung ein geradezu eigenes Spezialgebiet ausdifferenziert, dem sich heute eine ganze Reihe von Kollegen immer wieder widmen. Geschichte der Kunstgeschichte ist ihnen kein Randgebiet mehr, das lediglich an Fest- und Gedenktagen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, ansonsten aber bei mehr oder minder gemüthlichen Zusammenkünften als unterhaltsames Thema dient. Geschichte der Kunstgeschichte dient nicht mehr nur der internen Sozialisation und der externen Legitimation, sondern selbstkritischer Reflexion. Auch in der Form der Gelehrtengeschichte, der Organisations- und Institutionsgeschichte, sowie der Methoden- und Theoriengeschichte zählt sie zum Begründungszusammenhang der fachlichen Arbeit. Sie ist Teil der Grundlagenforschung unseres Faches geworden.

Diese neue Position und Funktion teilt die Geschichte der Kunsthistoriographie mit der Geschichtsschreibung anderer Disziplinen. Darin unterscheidet sie sich nicht von der Wissenschaftsforschung in den benachbarten Kulturwissenschaften, die allerdings auf diesem Gebiet der historischen Selbstkontrolle und gesellschaftlichen Selbstbegründung in zahlreichen Detailbereichen sehr viel weiter fortgeschritten ist. Doch möchte ich hier nicht Defizite aufzeigen, sondern zum Schluß ein weiteres Argument für die disziplingeschichtliche Forschung einführen. Geschichte der Kunstgeschichte kann einen Entdeckungszusammenhang konstituieren, der aus der überkommenen Künstler- und Kunstwerkgeschichte

sowie aus der tradierten Geschichte einzelner Künste und deren Theorien das macht, was das Fach anspruchsvoll im Namen trägt: *Kunstgeschichte*.

*

In meinen Studien zur Geschichte der Disziplin habe ich dieses Argument für eine disziplinspezifische Wissenschaftsforschung aus der Entwicklung der Wissenschaftsforschung im allgemeinen und aus deren als strukturalistisch bezeichnetem Zweig im besonderen abgeleitet, dann allerdings in einem eher enigmatischen Satz nur angedeutet. Am Ende des ersten Kapitels schrieb ich, daß nunmehr eine Kunstgeschichtsschreibung in Aussicht stehe, in der die Geschichte der Kunst lediglich die Episode einer bestimmten Gesellschaft bilden werde. – 'Episode' war überspritzt formuliert, doch meinte ich damit andeuten zu können, daß es meines Erachtens der Sache nicht gerecht wird, wenn wir die Kunstgeschichte analog zur allgemeinen Geschichte rekonstruieren und dabei nicht reflektieren, daß es das, was wir mit dem modernen Begriff der Kunst benennen, erst seit noch nicht ganz dreihundert Jahren gibt. Erst um 1700 differenzierte sich die Kunst als ein eigenes Subsystem der europäischen Gesellschaften – und zunächst nur dieser – aus.

Nun haben wir Kunsthistoriker gerade in den jüngst vergangenen Jahrzehnten intensiv dafür gesorgt, daß der moderne Begriff einer sich in diesen Gesellschaften selbst steuernden Kunst nicht auf ältere Epochen übertragen werde. Wir haben diesen Begriff destruiert und sind nicht zuletzt deswegen insbesondere unter den Künstlern in den Ruf geraten, lediglich destruktiv über die Kunst, die Kunstwerke, die Künstler und die Kunsttheorie zu reden und zu schreiben. An nahezu allen Kunstwerken weisen wir mittlerweile nach, daß diese keineswegs autopoietisch entstanden sind, sondern zahlreiche, insbesondere soziale Faktoren zur Genese der Werke beigetragen und Werkzusammenhänge bedingt haben. Wie aber die Bilder, Bildwerke und Architekturen schließlich zu dem wurden, was sie heute sind – Kunstwerke –, zeigen wir im allgemeinen nicht auf. Dabei könnte gerade die Geschichte der Kunstgeschichte ein Modell dafür bieten, wie im Laufe der vergangenen dreihundert Jahre das gesellschaftliche Subsystem Kunst nach und nach aufgebaut worden ist.

In einzelnen Teilstücken kann man – meist negativ formuliert – diesen Aufbau in den Vorworten zu den überkommenen Künstler- und Werkmonographien verfolgen. Hier wird fast durchweg die Vorgeschichte der jeweiligen Darlegung und somit die Nachgeschichte des behandelten Gegenstands referiert. Es wird darüber berichtet, wann das Interesse für diesen oder jenen Künstler, dieses oder jenes Werk, diese oder jene Theorie oder auch Technik geweckt worden ist, von welcher Dauer es war und wer dafür gesorgt hat, daß es verbreitet wurde. Dann werden die ersten, oft dürftigen Aussagen über das Gemälde, die Skulptur, das Gebäude, den kunstgewerblichen Gegenstand zitiert; genüßlich werden bisweilen die ersten als wissenschaftlich ausgegebenen, doch nicht haltbaren Beobachtungen und Thesen wiederholt; schließlich werden deren Autoren beim Namen genannt und deren Sätze womöglich zerpfückt, um endlich demgegenüber das herauszustellen, was man hier und jetzt nach erneuten, intensiven Recherchen selbst über die geistigen und materiellen Voraussetzungen, über den Schaffensprozeß, die technischen Schwierigkeiten, die erste Ausstellung bzw. Aufstellung oder Nutzung im Falle eines Gebäudes und schließlich über die Reaktion der Kritiker im besonderen und des Publikums im allgemeinen sagen kann. Diese Vorworte, Einleitungen und ersten Kapitel zur Forschungsgeschichte und Forschungssituation vermitteln aber nicht nur eine Geschichte kunstgeschichtlicher Irrwege oder auch das langsame Fortschreiten zu richtigen Einsichten. Sie vermitteln geradezu alle Dimensionen und Varianten sowohl des Diskurses über die Kunst als auch dessen, was ich den Corpus Kunst nennen möchte, der die jeweils als Kunst anerkannten Werke umfaßt.

Auf Stimmigkeit und Plausibilität bedacht blendet die tradierte Kunstgeschichte diese Dimensionen und Varianten sowohl des Diskurses als auch des Corpus im allgemeinen aus, weil sie sich entweder legitimerweise auf ein spezifisches Detail konzentriert, oder aber weil sie sich – und dies ganz aus spezifisch bürgerlicher Ideologie – vornehmlich für das jeweils Neue, das jeweils Innovative interessiert. Dessen Genese wird als Ereignis dargestellt. Aber seltsamerweise wird nur höchst selten aufgezeigt, wie lange der jeweilige Gegenstand von Gültigkeit war.

Ebenso werden in den Kunstgeschichten des 18. bis 20. Jahrhunderts all die Maler, Bildhauer, Architekten und Kunsthandwerker verschwiegen, die eben erst jetzt – nicht zuletzt durch die Kunstgeschichtsschreibung – von Malern, Bildhauern, Baumeistern usw. zu Künstlern wurden. Anschaulicher ausgedrückt möchte ich sagen: Caspar David Friedrich ist sehr viel mehr ein Künstler des 20. Jahrhunderts als er es – allerdings nur für sehr kurze Zeit – des frühen 19. Jahrhunderts war. Unmittelbar neben Marcel Duchamps wäre er zu besprechen. Oder um ein anderes Beispiel anzuführen: die Höhlenmalereien sind wohl tausende von Jahren alt; als Kunstwerke jedoch sind sie jünger als die Werke van Goghs. Und um noch ein drittes Exempel auszuspielen: eine Kunstgeschichte der Zeit um 1800, die den Apoll vom Belvedere und Raffaels Transfiguration lediglich als Vorbilder für klassizistische Bildwerke und Gemälde erwähnt und nicht als die Werke zeigt, um die sich damals Maler und Bildhauer, Baumeister und Architekten, Kunstfreunde, -kritiker und -gelehrte, sowie ein breites, internationales Publikum scharten, diese als die schönsten und größten Kunstwerke verehrten und dann über die zukünftigen Funktionen der Kunst sprachen, wird dem Anspruch nicht gerecht, den das Fach in seinem Namen trägt: die Geschichte der Kunst zu dekonstruieren.

Heinrich Dilly: Mire való a művészettörténet története?

A valaha is volt valamennyi tudós négyötöde napjainkban él. Minden 15–20 évben megkétszereződnek a tudományosan megalapozott ismeretek. Ilyen adatokkal szemben és a tudományos diszciplínák általában nagy dinamikája láttán meglehetősen ábrándosnak tűnik, ha nem csak a művészettörténet jelenlegi ismereteinek állapotával foglalkozunk, hanem még egy marginális területre, a művészettörténetírás történetére is adjuk fejünket.

Már régen és azóta is ismételten látszólag igen kézenfekvő indokokat hoznak fel a művészettörténet története mellett. Azt mondják, hogy a történelemből tanulni lehet. A régiség és a népszerűség pedagógiai és kultúrpolitikai érve éppoly régi, mint az a harmadik, amely azt fejezi ki, hogy a művészettörténetírás története az általános tudománytörténetnek magától értetődő része, s meg is kell maradnia annak.

De a tudósok történetére, a gyűjteménytörténetre s az egyetemek és főiskolák történetére vonatkozó adalékok nem csak a legközelebbi múltban veszítették hitelüket. Egy új tudománytörténeti kutatás alakult ki. Ennek a kérdésfeltevése a művészettörténeti kutatáson belül is sajátos speciális területet differenciált. A művészettörténet története már nemcsak olyan marginális terület, amely csupán ünnepi és évfordulós napokon kerül az érdeklődés középpontjába, egyébként pedig többé vagy kevésbé kedélyes összejövetelek alkalmával szolgál szórakoztató témával. A művészettörténet története már nemcsak a belső szocializációt és a külső legitimációt, hanem az önkritikus reflexiót szolgálja. Ezen túl szerintem van még egy érv a diszciplína történetére vonatkozó kutatás mellett. A művészettörténet története tudniillik egy olyan felfedezési összefüggést tud konstituálni, amely a ránk maradt művész- és műalkotástörténetből, továbbá az egyes művészetek hagyományos történetéből és ezek elméleteiből azt hozza létre, amit ez a szaktudomány oly igényesen visel a nevében: művészettörténetet.

Mi, művészettörténészek nem felelhetünk meg a tényeknek és az elnevezésnek sem, ha a művészet-történetet az egyetemes történettel analóg módon rekonstruáljuk, s eközben viszont nem gondoljuk meg, hogy az, amit mi a művészet modern fogalmával nevezünk meg, még nem is egészen háromszáz éve létezik. Csak 1700 táján differenciálódott a művészet az európai – és kezdetben csak az európai – társadalmak sajátos szub-szisztémájaként.

Miközben érvényességre és elfogadhatóságra törekszik, a hagyományos művészettörténet általában elfedi a művészetnek mint diszkurzusnak, de mint corpusnak is ezt a dimenzióját, mert vagy legitim módon egy specifikus részletre koncentrál, vagy pedig – mégpedig egész sajátosan polgári ideológiai indíttatással – főként a mindig új, a mindig innovatív dolgok iránt érdeklődik. Ennek a geneziséét ábrázolják eseményként. De különös módon csak nagyon ritkán mutatják be, hogy a szóban forgó tárgy milyen hosszú ideig maradt érvényben.

Igy a 18–20. századot tárgyaló művészettörténetekben elhallgatják mindazokat a festőket, szobrászokat, építészeket és iparművészeket, akik csak éppen most – s nem utolsó sorban a művészettörténet-írás révén – váltak festőkből, kőfaragókból, építőmesterekből stb. művészekké. Szemléletesebben kifejezve, azt mondanám, hogy Caspar David Friedrich sokkal inkább a 20. század művésze, mint ahogy az volt – jóllehet csak igen rövid ideig – a 19. század eleje számára. Marcel Duchamps közvetlen közelében kellene róla szólni. Vagy egy másik példával: a barlangfestmények ugyan több évezredek, de mint műalkotások, újabbak, mint Van Gogh művei. És hogy még egy harmadik példát is felhasználjak: az az 1800 körüli korról szóló művészettörténet, amely a belvederei Apollót és Raffaele Transfigurációját csak mint klasszicista szobrok és festmények mintaképét említi és nem olyan művekként mutatja be őket, amelyek körül ez idő festői és szobrászai, építőmesterei és építészei, műbarátjai, műkritikusai és tudósai, meg széles körű, nemzetközi közönsége sereglettek, akik ezeket mint a legszebb és legnagyobb műalkotásokat tisztelték, s azután a művészet jövőbeli funkciójáról beszéltek, nem felel meg annak az igénynek, amely a szaktudomány nevében foglaltatik: ti. a művészet története megírásának.

DER WEG DER WIENER SCHULE ZU EINER „MODERNEN THEORIE“ DER DENKMALPFLEGE IM 19. JAHRHUNDERT

Die gegenwärtige Wiener Schule der Kunstgeschichte kümmert sich nur sehr wenig, wenn schon überhaupt um eine aktuelle Theorie der Denkmalpflege.¹ Das Bedürfnis bestunde nicht, hört man oft, was zu sagen sei, wurde schon kurz nach 1900 in den Werken der Altväter Alois Riegl und Max Dvořák gesagt. Noch immer wird der eklektizistische Stilpurismus des 19. Jahrhunderts als ein gerade überwundenes und bedrohliches Phänomen, eine Epoche der denkmalpflegerischen Barbarei und des gutgemeinten Vandalismus in die Achse verschiedener theoretischer Überlegungen gestellt.² Denn die Wiener Schule hat ihre saubere historische Methode seit langem, in ihr steht das Kunstwerk in seiner unmittelbaren Anschaulichkeit im Vordergrund, seine Analysen können nach Wiener Tradition mehr oder weniger – je nach der Qualität des Interpreten – brilliant vollzogen werden; wozu also das Kopfzerbrechen, auf neue Fragen in der Denkmalpflege neue methodische Antworten zu suchen?

Auch die deutschen Herausgeber einer kürzlich erschienenen Quellenschrift mit den wichtigsten denkmalpflegerischen Werken von Dehio und Riegl stellten fest, daß eine Krise der Denkmalerhaltung um 1900 und heute grundsätzlich ähnlich ist; so wie damals gilt es geschichtliche Lügen zu bekämpfen, für das Originale einzustehen, das vielfach – aus Gründen wie immer – gefährdet ist.³ Den Begriff des „Originalen“ hat die Wiener Schule der Kunstgeschichte neben Georg Dehio in die Denkmaltheorie massiv eingebaut, obwohl damals schon zwischen Riegl und Dehio manche Meinungsunterschiede herrschten, wie die zitierte Publikation in einem Kommentar hervorhebt.⁴ Heute, wo eine mehr oder weniger leidenschaftliche Diskussion um die „Postmoderne“ geführt wird, scheinen tatsächlich ähnliche Geister wie um 1900 wiederzukehren, man möchte wieder „Geschichte“ produzieren, dort Fassade vorzutauschen, wo keine war, und vieles rekonstruieren an Stellen, die man früher mit „ehrlichen“ modernen Lösungen glatt und fortschrittsgläubig ausgefüllt hätte.⁵

Geschichte als „Ablagerungsstätte“ von originalen Zutaten scheint also wieder einmal in Gefahr zu geraten; Architekten treten ans Werk und erklären dem Kunsthistoriker, was echte Kunstgeschichte war, und vor allem wie sie aussehen sollte. Die Wiener Schule hat sich in dieser Situation noch gar nicht geäußert, sie beruft sich – wie erwähnt und wenn überhaupt – auf die vorbildliche Theorie der Ahnen, die in einer ähnlichen, wenn sogar gleichen Situation die Antworten schon klar und deutlich formuliert hatten.

Die Frage dieses Vortrages wird daher lauten, ob die Überwindung des 19. Jahrhunderts, die Überwindung des ästhetischen Dogmatismus uns tatsächlich vom Weiterdenken entlasten kann? Ob die geschichtlichen Verfälschungen des Architekturpurismus tatsächlich so ähnlich gelagert sind wie die Fassadenkosmetik der für Tourismus präparierten Ortsbilder. Ist z.B. die gegenwärtig simulierte Geschichtlichkeit einer Geschäftszentrale mit der rekonstruierten Fassade dasselbe Phänomen wie Friedrich von Schmidts Purifizierungen in Klosterneuburg oder Pécs in Ungarn? Was leistete die Wiener Schule der Kunstgeschichte gegen solche historistische Verschönerungen und was könnte – oder kann sie – (nicht) tun gegen die postmodernen Simulationen!?

1902 brach ein letztes Mal eine große Diskussion über die zukünftige Gestaltung des Riesentores am Wiener Stephansdom aus.⁶ Siegerin blieb in dieser Auseinandersetzung die Wiener Schule der Kunstgeschichte, und das merkwürdigerweise mit Hilfe der Wiener Se-

cession. Alois Riegl und Otto Wagner haben den Schmidt-Anhänger und Zisterzienserpater Wilhelm Anton Neumann mit vereinten Kräften endgültig geschlagen. Dieser – ein korrespondierendes Mitglied der Zentralkommission und Professor an der Theologischen Fakultät für Kirchenkunst – kämpfte seit etwa 1882 für das Schmidtsche Riesentor in neo-romanischen Stilformen. Er konnte 1902 noch immer nicht verstehen, warum man „mißlungene“ geschichtliche Entwicklungen und vor allem ihre Produkte aufgrund von gewissenhaften historischen Forschungen nicht revidieren kann. Ruskins antirestauratorische, konservatorische Romantik⁷ – auf die sich die Secession im Kampfgeschehen berufen hat – hatte bei Neumann nur Gelächter ausgelöst. „Ganz Wien hätte auflachen müssen über die Art und Weise, wie ein monumentales Werk nach Ruskins Rath zu erhalten sei, und die ganze Eingabe wäre lächerlich geworden. ... Mag der Secession der alte Ruskin als Prophet gelten, weil der 'englische Stil' an ihn anknüpft, sein Wort wirkt auf uns wie Schellengeklänge, findet keinen Widerhall in unseren Herzen, ich meine: bei uns, den echten Wienern.“⁸ Unter anderem war vor allem der gotische Bogen vor dem romanischen Portal der Stein des Anstoßes; ein Stein, der säuberlich hätte entfernt werden müssen, denn – so Neumann – unsere Steinmetze wissen ganz genau, was und wohin etwas hingehört. Geschichte war für den braven Neumann etwas nicht endgültig Festgeschriebenes, sondern etwas Fortsetzungswürdiges. Er schreibt an einer Stelle: „Dank den Studien an den Kunstschulen besitzen wir Gothiker genug, welche in gründlicher Weise, wie nur ein alter Meister, den Stil beherrschen.“⁹ Es ging also um die Beherrschung der Geschichte als Basis jeder künstlerischen Tätigkeit. Es ging aber auch um die Revision der Geschichte, um Unvollkommenheiten auszuschalten, Begonnenes zu Ende zu führen. Es ging vor allem darum, was Falsch und was Echt sei. Neumann wurde bei seiner Argumentation fast pathetisch, wenn er schrieb: „Falsch ist nicht alles, was eine Restauration neuerer Zeit an einem Bauwerke unternehmen muß, um es dem Untergange nicht entgegengehen zu lassen. 'Falsch ist nicht der gothische Helm des St. Stephansdomes, obschon er ganz neu von Schmidt erbaut ist. Falsch ist, was eine spätere Zeit einem Kunstwerke beifügt, um künstlerische Zwecke zu erreichen, d.h. um zu täuschen, während im Materiale oder in der Form von der Wahrheit abgewichen ist.' Ruskin würde mit Recht fordern, daß das Beste geleistet werde, was eine Zeit vermag, er würde pfuschende Beifügung neuer Elemente als Lüge bezeichnen, die er verfolgt. Falsch war und ist der gothische Torbogen vor dem romanischen Portale des St. Stephansdomes, er soll den Beschauer über die Unfähigkeit seines Erbauers hinwegtäuschen, und was falsch war im 14. Jahrhundert, wird nicht wahr im zwanzigsten.“¹⁰

Die Diskussion um die „Originalität“ war also um 1900 voll im Gange. Otto Wagner, als eine führende Gestalt der Secession hatte eine klare Replik auf Neumanns Argumente herausgearbeitet: „Es ist das unbestrittene Verdienst der Secessionisten, Bewegung und Klarheit in die Behandlung der Kunstfragen gebracht zu haben und dadurch die Welt vor der Alleinherrschaft des bis zum Eunuchenthum herabgesunkenen Eklekticismus beinahe befreit zu haben. Es ist also selbstverständlich, daß ich auf dem Standpunkte der völligen Erhaltung des Riesenthores im status quo stehe und es schon dreißig Jahre bedauere, daß das nicht sehr schöne Barockgitter einem unschönen, gothisch sein sollenden hat weichen müssen. 'Die geplante Rekonstruktion ist eine Neugestaltung und ich halte dieselbe mit ihrem romanisch sein sollenden Friese und der Verkürzung der großen Fenster für einen ungeheueren Vandalismus'.“¹¹

Das Alte sollte also als Vermächtnis der Vorfahren unberührt gelassen werden, so 1902 der repräsentativste Vertreter der Wiener Moderne. Unfertigkeiten, Fehler und Schwächen sollten lieber in Kauf genommen werden als man in eine Verfälschung verfällt und Geschichte zu revidieren versucht. Das waren freilich gewichtige Worte aus dem Mund eines

Architekten, dessen Berufsgruppe kurz davor noch im Zeichen des Historismus ausschließlich Stilfassaden errichtet und alte Bauwerke puristisch restauriert hatte.

Alois Riegl, der ebenfalls 1902 Herausgeber der Mitteilungen der Zentralkommission wurde und kurz vor seiner Ernennung zum Generalkonservator der österreichischen Denkmalpflege stand, veröffentlichte am 1. Februar 1902 in der Zeitung „Neue Freie Presse“ ein Feuilleton mit dem Titel „Das Riesenthor zu St. Stephan“¹². In diesem äußerst feinfühlig und kulturpolitisch klug verfaßten Artikel kündigte sich schon die Grundlinie von Riegls denkmaltheoretischem Hauptwerk „Der moderne Denkmalkultus“ an. Sein Hauptanliegen war es, den Beruf Kunsthistoriker in der Denkmalpflege fest zu verankern, die methodische Sicht dieser zur Autonomie strebenden Wissenschaft als bestimmenden Faktor in einer bis dahin romantisch-historistischen Kulturbewegung zu sichern. In der außerordentlich heftig geführten Polemik um das Wiener Riesenthor sah er sich und seine Kollegen als eine Vermittlergruppe zwischen Künstlern und Regierenden, die eigentlich dazu am besten befähigt war, das alte Kunstwerk dem modernen Beschauer begreiflich zu machen. Die psychologische Betrachtung von Kunstwerk und Geschichte – als Riegls Verdienst schon vielfach gewürdigt¹³ – konnte eine psychologische Lösung der Streitfrage bedeuten, ob nämlich das Riesenthor stilgerecht verändert, oder aber in seinem „gewachsenem“ Zustand belassen werden sollte. Riegl versuchte den Standpunkt des modernen Betrachters zu relativieren, ihn aus seinem Fixiertsein auf eine vermeintliche historische Wahrheit herauszubewegen. Er zeigte, daß geschichtliche Abläufe und deren Produkte so kompliziert beschaffen sind, daß es unmöglich ist, diese auf einer richtigen Ebene zu empfinden, diese in ein enges Interpretationsschema hineinzupressen. Riegls Relativismus mag taktisch konzipiert worden zu sein, aus ihm wurde jedoch im nächsten Jahr, 1903, eine kleine Denkmalphilosophie, die bis heute noch als „Bibel“ zitiert wird: „Der moderne Denkmalkultus“¹⁴ brachte den Begriff „Alterswert“ als achsiales Anliegen der modernen Denkmalpflege zum Ausdruck, durch diese Stimmungskategorie hoffte Riegl das Denkmal – nach dem Zusammenbruch des eklektizistischen Historismus – in das 20. Jahrhundert hinüberzuretten, seine Existenzbegründung in theoretischer Hinsicht zu sichern. Auf die Schwächen des Begriffs „Alterswert“ kommen wir noch später zu sprechen, vorerst interessiert uns aber die Genese der neuen Denkmaldenkweise. Riegl schreibt im zitierten Feuilleton: „Daher muß auch dem Kunsthistoriker Gothisches und Romanisches gleich viel gelten, und in diesem Sinne hat nicht allein Ruskin, sondern – was uns in Wien näher liegen sollte – auch schon Thausing gewirkt und gestritten.“¹⁵

In der Tat veröffentlichte Moriz Thausing, Riegls Vorgänger als Wiener Ordinarius der Kunstgeschichte, am 26. April 1882 einen eigenwilligen Artikel in der genannten Zeitung „Neue Freie Presse“ mit dem Titel „Phylloxera renovatrix“¹⁶. In humorvoller Weise versuchte der Autor den Dom als Person sprechen zu lassen, wie etwa: „Mein Doctor sagt ja, daß das, woran man sich nicht erinnern kann und woran so gut wie gar nichts mehr übrig ist, daß das eben das Wahre und Richtige ist. Es ist aber doch schon zu arg, wie man mit mir umgeht. Erst haben sie mich neu frisiert, dabei haben sie mir so viele falsche Locken aufgesetzt, daß mir die neue Zipfelmütze, die sie mir angepfriemt haben, nicht einmal mehr passen will. Unten an meinem Fuße, in der Katharinen-Capelle, da leide ich schon die längste Zeit an acutem Polychromatismus...“ „Möchte mich doch der liebe Herrgott eher mit seinem Donnerkeile zerschmettern, es wäre ein rühmlicher Untergang, statt daß ich nun zusehen muß, wie man mich zitzelweise zerstört und davonschleppt, indem man mir fremdes Gestein in willkürlich erklügelten Formen in den Leib bohrt, bis nichts Echtes mehr von mir übrig ist und ich schließlich auf die alten Tage wie eine Caricatur dastehen soll zum Gespötte der Zukunft...“ Thausings leidenschaftliche Stellungnahme gegen die „phylloxera reno-

vatrix", also die Restaurierungswut der puristischen Architekten, hatte nicht gering dazu beigetragen, daß das Unterrichtsministerium Schmidts Pläne doch nicht bewilligt hat, und das Riesentor mit seiner gemischten Stilsprache nicht revidiert wurde. Was bei Thausing auffällt, ist – abgesehen von seiner eigenwilligen Sprache – eine organische Interpretation der Geschichtlichkeit. Der alte Dom wird mit edlen Gewächsen verglichen, seine Veränderungen werden als Krankheiten definiert. Das Denkmal ist hier nicht mehr in erster Linie ein Kunstwerk im Sinne von ästhetischen Vorstellungen, sondern ein unantastbares Entwicklungsobjekt, dessen Existenz wichtiger zu sein scheint, als seine Intentionen. Nicht der ursprüngliche Zweck und dessen Formensprache, sondern das gewordene Produkt von geschichtlichen Entwicklungen sollte im Wiener Stephansdom respektiert werden. Schon in seiner Antrittsvorlesung mit dem Titel „Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft“¹⁷ hatte Thausing betont, daß die Form der Kunstwerke nicht in erster Linie eine Trägerin von ästhetischen Normvorstellungen ist, sondern ein autonomes Produkt von geschichtlichen Entwicklungen, in denen die Frage ob schön oder nicht-schön eigentlich unwichtig ist. So hatte also hier schon ein Reinigungsprozeß im Denkmalbegriff eingesetzt, der schließlich zum Riegls „Alterswert“ führte. Thausing band die Kunstgeschichte ganz stark an den Wagen der Geschichte und schrieb: „Unsere Kunstdenkmäler geben uns aber nicht bloß Abbildungen aus der Vergangenheit, eine Illustration der Urkunden, ein Correctiv für unsere rastlose Einbildungskraft, sie geben uns zugleich auch eine untrügliche Kunde von der Art, wie ein vergangenes Zeitalter dachte und fühlte, von der ganzen geistigen Potenz, über welche dasselbe verfügte. Auch aus diesem Gesichtspunkte, und vornehmlich aus diesem, ist die Kunstgeschichte eine Hilfswissenschaft der allgemeinen Geschichte, und zwar eine unentbehrliche.“¹⁸ Dieses 1873 gemachte Bekenntnis war ein gewaltiger Emanzipationsversuch, die junge Wissenschaft von den Künstlern und Restauratoren zu befreien und sie auf die objektiven Füße der Geschichtswissenschaft zu stellen. Thausing wollte die Kunstgeschichte von den zahlreichen hilfreichen „Händen“ loslösen, und sie bloß unter der Alleinherrschaft des „Auges“ stellen: „Unsere Aufgabe ist es, nur unser Auge zu bilden, ohne Rücksicht auf eine besondere Schulung der Hand. Wir wollen eben bloß sehen lernen.“¹⁹ Damit wurde schon 1873 ein bis Otto Pächt immer wieder vorgebrachter Leitsatz²⁰ der Wiener Schule der Kunstgeschichte formuliert. Und damit begann sich der Denkmalbegriff zu verändern: denn in ihm war ab jetzt nicht mehr die Handlung, sondern die Betrachtung die Hauptsache. Solcher Paradigmawechsel führte notgedrungen zu einem beruflichen Konflikt zwischen Architekten und Kunsthistorikern, zwischen Künstlern und Wissenschaftlern, ein Konflikt, der sich 1902 zur zitierten Auseinandersetzung um Wilhelm Anton Neumann verdichtete.

Die „allgemeine Geschichte“ war aber für Thausing sicherlich nicht die wertbeladene Nationalgeschichte der Romantik; unter „allgemeiner Geschichte“ verstand er eine stark formalisierte Urkundengeschichte, die im Institut für Österreichische Geschichtsforschung definiert wurde.²¹ Damit wurde in Österreich ein eigenartiges Bündnis zwischen historisierter Kunst und ästhetisierter Geschichte vollbracht, in dem Objekte abgehoben von anderen Realitätsebenen eben „objektiv“ untersucht, dargestellt und bewahrt werden konnten. Denkmale waren demnach keine Träger von ästhetischen oder nationalen Vorstellungen, sondern ehrwürdige Formgebilde der Vergangenheit, die vom gegenwärtigen Hickhack der Künstler oder Politiker scheinbar befreit werden konnten. Denkmale gerieten damit in eine Zone der „Interessenlosigkeit“, in der nicht mehr ihre Aussagen, sondern nur mehr ihre Echtheit oder Falschheit überprüft wurde. Und dazu reichte aus Auge vollkommen.

Das Institut für Österreichische Geschichtsforschung ermöglichte also – vor allem durch die enge Verbindung von Theodor von Sickel und Moriz Thausing – das Entstehen einer Kunstgeschichtswissenschaft, die zur Erneuerung der Denkmalpflege entscheidende Impulse gab.

Ohne dieses Institut und seine „objektive“, quellenkritische Haltung gegenüber der allgemeinen Geschichte wäre die Entstehung der Wiener Schule der Kunstgeschichte undenkbar gewesen.²² Das Institut hatte die formale Beschaffenheit der Urkunden als wichtigsten Gegenstand der Forschung definiert und damit die Frage der „Echtheit“ in der Historie in den Vordergrund gestellt. Rudolf von Eitelberger war der erste Kunsthistoriker, der die geschichtliche Sehweise in die Kunstforschung übertrug und damit die herkömmliche Vorherrschaft von Ästhetik bekämpfen wollte.²³ Wenn die Geschichtsforschung an der formalen Beschaffenheit der Urkunden solch ein reges Interesse entfaltete, war es dann kein Wunder, daß die Kunstgeschichte ihr nicht nur sehr gut folgen konnte, sondern ihr für diese Sehweise ein anschauliches Beweismaterial liefern konnte. Baudenkmale wurden zu Urkunden und unterstrichen das schon erwähnte Bündnis zwischen einer historisierten Kunst und einer ästhetisierten Geschichte. Eitelberger gehörte zu den Schülern des aus Oberungarn stammenden Zipsers Joseph Daniel Böhm, der schon im Vormärz das unmittelbare Studium von Originalen propagierte und in einem kleinen Kreis die Grundlagen für die neue Wiener Kunstgeschichte gelegt hatte.²⁴

Die Liebe zum Originalen sowohl in der Geschichts- als auch in der Kunstforschung hatte spezifische österreichische Wurzeln: In der Metternichschen Ära des Vormärz war die deutsche Romantik und die damit verbundene Idee einer Nationalgeschichte stark unterdrückt. Der Universitätsunterricht wurde ständig zensuriert und die bekanntesten Historiker der zwanziger, dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts – wie etwa Hormayr, Ossolinski, Kopitar oder Chmel – durften nicht formal zur Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde dazugehören, obwohl sie wichtige Beiträge zur Monumenta Germaniae Historica erarbeitet haben. Die Schwerpunkte der österreichischen Geschichtsforschung existierten also nicht auf der Universität, sondern – wie Alphons Lhotsky feststellt – „vielmehr wiederum dort, wo große Denkmälersammlungen bestanden: in den Klöstern, in der Hofbibliothek und in den Archiven...“ „... Hier gab es auch gar keine nennenswerte Beschränkung des begabten einzelnen. Wie sehr hatte sich der junge Chmel vor wissenschaftlicher Meinungsäußerung wegen der damit verbundenen Bespitzelung gefürchtet und wie angenehm war er überrascht durch die Liberalität, mit der man ihn dann förderte!“²⁵ Nämlich als Archivar in der Wiener Hofburg. Durch die Verdrängung der Nationalidee war in Österreich bis 1848 auch eine allgemeine geschichtstheoretische Auseinandersetzung nicht erlaubt. So entstand schon zu dieser Zeit eine Aversion gegen das Theoretisieren und eine große Vorliebe für die objektive Quellenforschung. Joseph Chmels Haltung ist besonders charakteristisch in diesem Zusammenhang: „Ich werde täglich mehr in meiner schon so oft ausgesprochenen Ansicht bestärkt, daß wir vielzuwenig Quellen, viel zuviel 'Geschichte' haben. Es ist eben nicht schwer, Phrasen und Gemeinplätze aneinanderzureihen und aus zehn Büchern ein eilftes zu machen.“ (1849)²⁶ Und für die Denkmalpflege noch wichtiger, was Joseph Feil 1845 in Schmidts Österreichischen Blättern geschrieben hat: „Während aber Ignoranten aller Art unter dem Prätext des Patriotismus höchstes Pathos entwickelten, gingen unersetzliche Kulturdenkmäler aller Art zugrunde“.²⁷ Das feindschaftliche Spannungsverhältnis zwischen Theorie und Objekt scheint also in der spezifischen politischen Situation des Vormärz zu fußen. Die erfolglose 48-er Revolution muß diese Haltung verstärkt haben, sie wurde in die liberale Kulturpolitik der nachrevolutionären Zeit immer stärker eingebaut. Helfert und Eitelberger, Begründer der institutionalisierten Denkmalpflege in

Österreich²⁸ waren Befürworter einer objektiven Denkmalanschauung, die sich vor allem als Materialsammlung mit strenger Quellenkritik äußerte.

Es wäre aber sicherlich vereinfacht, die Objektverbundenheit der jungen Wiener Kunstwissenschaft und die daraus resultierende institutionalisierte Denkmalpflege bloß durch eine resignative Haltung der wissenschaftlichen Öffentlichkeit erklären zu wollen. Mit der Betonung der Wichtigkeit von Objekt- d.h. Denkmälerkenntnis war auch eine liberale Hoffnung verbunden, das Primat und die Unabhängigkeit der Wissenschaft gegenüber dem halbabsolutistischen Staat zu sichern. Vom Zurückdrängen der Ästhetik in der Kunstgeschichte konnte Eitelberger den neuen Minister für Kultus und Unterricht, den Grafen Leo Thun überzeugen. Er sah 1852 die Zeit gekommen, das Studium der Ästhetik „auf neue Grundlagen zu stellen, nämlich die Regeln der Theorie und einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Künste selbst zu entwickeln, und nicht wie bisher eine auf abstraktem Wege gewonnene Theorie zur Würdigung der Kunstdenkmale anzuwenden“.²⁹

Was war nun logischer als die Begründung einer staatlichen Institution für Denkmalpflege, wo das eingehende und unmittelbare Studium der Denkmale bestände, ihre Registrierung und Rettung die Hauptziele waren. Eine pragmatische Aufgabestellung, die weder mit nationalen noch mit ästhetischen Theorien zu tun hatte. Ähnlich wie im Institut für Österreichische Geschichtsforschung die allgemeine Geschichte eine Kette von zu untersuchenden Quellen bedeutete, stellte die Kunst in der k.k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale den Bestand von überprüfbaren Urkunden der Geschichte dar, die man zu bewahren hatte.

Die neu errungene methodische Sauberkeit konnte jedoch die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit einer strengen Denkmalpflege nicht überzeugen; hier mußte man doch über eine Urkundenkritik hinausgehen und auf allgemeinere Gefühle appellieren. Eitelberger schrieb über den erwähnten J. D. Böhm: „Je stärker seine Liebe zur Kunst wuchs ... desto mehr bildete sich bei ihm die Überzeugung heraus, dass die moderne Kunst an grossen inneren Schäden leide und die alte Kunst der modernen in allen wesentlichen Theilen weit überlegen sei“.³⁰ Durch das Studium der Denkmäler sollte daher – nach Eitelberger – der Geschmack veredelt werden, durch das Studium der alten Kunst hätte eine bessere neue Kunst entstehen müssen. Die Krise von Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, die von Eitelberger in zahlreichen Schriften feinfühlig beobachtet wurde, sollte daher durch institutionelle Einrichtungen – wie etwa ein eigenes Institut für Kunstgeschichte oder die Central Commission – überwunden werden.

Dieser Glaube an der Aussage- und Überzeugungskraft des alten Denkmals wurde jedoch – weil eben Glaube – im Interessenkonflikt zwischen Kirche und Staat auf dem Bereich der Schulpolitik erschüttert. Wie Margaret Olin kürzlich in einem Artikel gezeigt hat,³¹ waren die ersten Verfechter der neuen Denkmalprinzipien, Adalbert Stifter, Alexander von Helfert und Rudolf Eitelberger begeisterte Vertreter einer liberalen Schulreform, die zu einem neuen österreichischen Staatsbewußtsein führen sollte. Die Kunst war in diesen Überlegungen quasi als Ersatz für die Religion gedacht, die Verehrung bzw. Bewahrung des Denkmals erlangte einen kultischen Charakter und sollte gleichzeitig das Bedürfnis nach nationaler Identifikation ersetzen. Stifter schrieb: „Wenn die Kunst-Erinnerung ein Volk inniger zu einem solchen macht als jede andere Erinnerung: so müssen wir Ehrfurcht haben vor jedem Denkmal vergangener Kunst“.³² Die religiöse Verehrung von Geschichtsurkunden als Originalen mußte notgedrungen den Widerstand der Kirche hervorrufen, die im 19. Jahrhundert nicht bereit war in einem Kirchengebäude anstatt des lebendigen Gotteshauses das Denkmal der Vergangenheit zu sehen. Auch Eitelberger schrieb noch 1848: „Die Freiheit verlangt die Entnationalisierung des Staates wie die Entkirchlichung

desselben.“³³ Diese liberale Denkweise wurde dann im absolutistischen Jahrzehnt nach 1848 weitgehend abgeschwächt, lebte jedoch in der Gründung einer staatlichen Denkmalpflege latent fort, denn hier ging es um eine gewaltige Ersatzreligion, die ihre Schatten vorausgeworfen hat.

Der Kult des „Originalen“ war also nicht nur – wie schon gesagt – ein resignatives Ableiten von grundsätzlichen Forderungen nach Unabhängigkeit des Bürgertums, sondern auch eine anfänglich zwar kleine, doch immer gefährlicher werdende Waffe in den Händen der sachkundigen Wissenschaftler, die sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich als Kunsthistoriker benannten.³⁴ Die Auseinandersetzung zwischen staatlicher Denkmalpflege und kirchlicher Verschönerung ging natürlich weiter und erreichte 1902 beim Riesen- tor von St. Stephan einen vorläufig letzten Höhepunkt.

Zu dieser Zeit war schon Alois Riegl am Werk, der der stolzen Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte entsprechend den „modernen“ Denkmalbegriff zu erklären versuchte. Ihm ging es wiederum um die Verteidigung des „Originalen“, dessen Entdeckung und methodischer Einbau in die Kunstwissenschaft seit Eitelberger ein vordringliches Ziel der Wiener Schule gewesen ist. Riegl mußte um 1900 einsehen, daß sich die liberale Hoffnung der Ahnen bezüglich einer aufklärerischen Funktion des Originalen nicht erfüllt hat. Eitelbergers Vision, daß das Studium der alten Denkmale zur Verbesserung der neuen Kunst führen sollte, trat nicht ein; im Gegenteil, mit den alten Denkmalen wurde im Zeichen des eklektizistischen Historismus ständig Schindluder getrieben, Aufklärung schien durch eine „Restaurierung“ besser verwirklicht worden zu sein als durch eine urkundliche Konservierung. Purifizierte Dome haben zur Erklärung der Geschichte für die breite Öffentlichkeit mehr beigetragen als konservierte Ruinen. Deshalb betrachtete Riegl das originale Denkmal nicht mehr als Träger von Aufklärung, sondern als Herauslöser von allgemeingültigen und modernen Stimmungen. Er hatte es bei der Ablehnung von Aufklärung in der Geschichte der Kunst leicht gehabt, da die mechanistischen und dogmatischen Erklärungsversuche einer materialistischen Geschichtstheorie am Gegenstand Kunst um die Jahrhundertwende einen ersten großen Schiffbruch erlitten.³⁵ Die Qualität des Originalen konnte nicht mehr durch eine lineare Geschichtsauffassung definiert werden, und in dieser Qualität erkannte man immer mehr die Substanz des Denkmals, die zu schützen die wichtigste Aufgabe bedeutete (und heute noch bedeutet). Riegl sah in dieser Eigenschaft des Denkmals nicht nur seine Autonomie, sondern auch die Möglichkeit, es dem subjektiven Betrachter als objektiv Vergangenes begreifbar zu machen. Sein berühmt gewordener „Alterswert“ war nichts anderes als das reine interessenlose Denkmal „an sich“ (oder wenn man will die historische Zeit in ihrer gestalterischen Qualität an sich),³⁶ das (die) weder künstlerisch noch national mißbraucht werden sollte. Marion Wohleben, Herausgeberin der Riegl-Texte vor einem Jahr schreibt allerdings: „Wenn man sich heute auf den Rieglschen Alterswert beruft, sollte man sich all jener problematischen Aspekte bewußt sein, die diesen konstituieren. Als allgemeinstes Kriterium für Denkmäler geht es beim Alterswert weniger um spezifische Geschichte als um das diffuse Erlebnis der Differenz von Alt und Neu, von Vergangenen und Gegenwärtigem. Der Betrachter wird reduziert auf eine naive und kontemplative Haltung. Die Denkmäler erscheinen ihm unter diesem Aspekt wie natürliche Organismen, nicht wie Werke früherer Gesellschaften mit ihren unterschiedlichen Entstehungs-, Auftrags-, Nutzungs- und Rezeptionsbedingungen.“³⁷ Zweifellos liegt hier ein großes Problem der Rieglschen Denkmaltheorie, die sich mit der sozialen Differenziertheit und Beschaffenheit der Denkmalrezipienten noch gar nicht auseinandersetzte. Riegl ging es vielmehr darum, dem kunstbetrachtenden Subjekt durch eine neue Aufbereitung der Kunstobjekte noch nie dagewesene Erlebnisperspektiven zu eröffnen.³⁸ Er glaubte, daß Denk-

mäler – ähnlich wie Kunstwerke in formaler Hinsicht – als inhaltsfreie Zeitangelegenheit eine große Überzeugungskraft ausstrahlen werden. So gesehen war nun logisch, die Denkmälerwelt mit der Naturwelt zu vergleichen, da eigentlich nicht ihr Gegenstand, sondern ihr Entstehen und Vergehen in den Vordergrund des öffentlichen Interesses gerückt wurde. Riegls Denkmaltheorie wird man ohne die Kenntnis seiner Kunsttheorie nicht verstehen können. Seine Bemühung, den Betrachter in das Kunstwerk zu integrieren, wurde auch auf das Denkmal übertragen, welches für ihn nicht mehr in erster Linie als historisches Dokument – wie noch bei Eitelberger –, sondern als emotioneller Altersträger erschien. Damit wurde das Denkmal von den Ballaststoffen des 19. Jahrhunderts befreit und konnte als „gereinigter“ Gegenstand in die methodischen Überlegungen des Kunsthistorikers mit einbezogen werden. Dieser konsequente Kult des Originalen blieb jedoch in der Praxis eine unerreichbare Maxime, denn man konnte sich mit Kunstwerken als reinen Stilträgern in der akademischen Kunstgeschichte beschäftigen, war und blieb es bis heute viel schwieriger – wenn nicht geradezu unmöglich – mit Denkmäler als reinen Altersträgern zu arbeiten, da Kunstwerke ihre materielle Originalität meist nur „auf dem Papier“ bewahren können. Auch die Öffentlichkeit verstand nicht so den Alterswert, wie Riegl es für sich gewünscht hätte.

Die Frage lautet heute, ob es möglich oder notwendig ist, Denkmäler in erster Linie als materielle Substanzträger der Geschichtlichkeit anzusehen.³⁹ Ist ihre Substanz in der Stofflichkeit – deren Echtheit oder Falschheit das geübte Auge des Wiener Kunsthistorikers präzise festzustellen vermag – (also in der Materie des Denkmals) restlos definierbar? Daß alte Stoffe für eine akkumulative Gesellschaft großen Reiz ausüben, ist gewiß; ist aber das Horten von Alterswerten eine hinreichende Begründung für Denkmalschutz und -pflege? Oder ist Geschichtlichkeit ein Mehr als die Einmaligkeit ihrer Materie? Gerade die beiden Weltkriege und der Umgang der Dritten Welt mit den kultischen Bauwerken geben in diesem Zusammenhang einiges zum Bedenken. Daß in der Wiederaufbauphase so viel gegen Dehios und Riegls Konservierungsprinzipien gesündigt wurde, kann nicht als Kette von Zufällen oder als ein ständiges Abweichen von der richtigen Methode angesehen werden. Die Rekonstruktionen in Warschau haben mit „Alterswert“ nur wenig zu tun gehabt, aber kann man diese Aktivitäten außerhalb der Denkmalpflege sehen? Ist der japanische Holztempel, der alljährlich für kultische Zwecke erneuert wird, kein Denkmal mehr? Wo liegen die Grenzen des Originalen?

Das ist auch eine Frage an die Kunstgeschichte, sollte sie den Anspruch beibehalten, in der Denkmalpflege weiterhin eine führende Disziplin zu sein.

Das Original – wie komisch es auch klingen mag – war in der kunstgeschichtlichen Theorie, die aus der akademischen Stube in die breite Öffentlichkeit herausgetreten ist, immer eine Hoffnung. Bei Eitelberger im Zusammenhang mit der Erneuerung der Kunst, bei Riegl um die Jahrhundertwende als Bereicherung des modernen Subjektes. Was ist aber das Original heute?

Um diese Frage zu beantworten, müßte man in die anfangs angedeutete und sehr schwierige Frage der „Postmoderne“ eingehen.⁴⁰ Unabhängig davon, wie man zu diesem Begriff steht, die Diskussion erfaßte in den letzten Jahren nicht nur die Architekturtheorie, sondern Literatur, Musik, Soziologie, Film, usw. Sie stellt eine große Herausforderung gerade für die Denkmaltheorie dar, da es hier anscheinend wieder einmal um das Weiterleben der Geschichte, um ihre Originalität geht. Die Verfechter der „Postmoderne“ bekämpfen die „solitäre Arroganz“ der Moderne, ihre Unfähigkeit, ein Gespräch zwischen Vergangenheit und Zukunft zu führen, ihre antipluralistischen, verabsolutierenden Tendenzen und ihren prophetischen Formalismus, in dem das „wie“ das „warum“ verdrängte.⁴¹ Wir sehen

heute immer klarer, daß Alois Riegls Kunst- und Denkmaltheorie in der Wiener Moderne der Jahrhundertwende fußt und ihre Stärken und Schwächen mittransportiert. Riegls prophetischer Formalismus ermöglichte die saubere Abtrennung des Alten vom Neuen, er gab eine Existenzberechtigung für die Denkmale der Vergangenheit und wurde unterstützt von den Verfechtern der Moderne, die mit dem Alten nichts mehr zu tun haben wollten. Diese Gewaltentrennung konnte theoretisch solange aufrecht gehalten werden, bis der „Ensemblebegriff“ in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in die Denkmalpflege Eingang gefunden hat. Ungefähr parallel mit den ersten Regungen einer „postmodernen“ Denkweise hat man das Denkmal nicht mehr isoliert sehen wollen; man versuchte die Vergangenheit immer intensiver in die Gegenwart zu integrieren. Das Denkmal verwandelte sich von einer „Verteidigungsbasti“ in ein „Kommunikationszentrum“ freilich mit allen Vor- und Nachteilen für die Sache des Originalen. Man hat erkannt, daß die Denkmäler nicht nur Objekte der individuellen oder kollektiven Erinnerung an die Vergangenheit sind und nicht nur einen zur Schau zu stellenden Schatz demonstrativer Kulturgeschichte darstellen, sondern daß sie auch einen lebendigen Kontext bedeuten, in dem die Vergangenheit mit der Gegenwart ständig kommuniziert.

Der Ensemblebegriff bedeutet eine Neuinterpretierung des Begriffs Original, der nicht mehr nur die Materie des Denkmals, sondern auch die Authentizität des „geschichtlichen Ortes“ und die Kontinuität der Überlieferung umfaßt. Denkmal ist also nicht mehr nur der alte Stoff von Kunstwerken, aus dem ein Fluidum des Alterswerts ausstrahlt, sondern Denkmal ist eine Funktion, für die „Materie“, „Ort“ und „Verwendung“ ein dialektisches Spannungsfeld bedeuten. Dieses Feld der Originalität darf nicht auf einen von diesen Faktoren reduziert werden.

Originalität bedeutet aber einen Kampf gegen die simulierte Geschichte von Heute ebenso, wie sie einen Kampf gegen die purifizierte Geschichte des 19. Jahrhunderts bedeutete. Aber genauso, wie sich der Begriff der Originalität im Verlauf des 19. Jahrhunderts verändert hat, so muß er im späten 20. Jahrhundert mit neuen inhaltlichen Aspekten versehen und mit neuer Hoffnung erfüllt werden. Für die Kunstgeschichte stellen sich also die Kunstdenkmale nicht mehr nur wie „Vorbilder“ (Eitelberger) und auch nicht nur wie „Stimmungsspenden“ (Riegl) dar, sondern wie „Kommunikationsträger“, die nach einer langen Phase der Isolierung nach Öffnung und Mitsprache verlangen. Inwieweit dieses Desideratum der Denkmalpflege nach neuen Methoden in der Kunstgeschichte verlangt, sollte in der Wiener Schule etwas intensiver diskutiert werden als bisher.

ANMERKUNGEN

1. Dieser Vorwurf betrifft nur die akademische Hauptlinie der Methodik am Wiener Institut, er gilt aber nicht für das Gebiet der Praxis: für konkrete Belange der Denkmalpflege treten sehr wohl die Wiener Ordinarii ein, es sei stellvertretend z.B. das Oberseminar von Professor Schmidt genannt, in dem Geschichte und Gestaltungsproblematik der stadträumlichen Bodenbeläge erörtert wurden. Professor Rosenauer trat in der Öffentlichkeit zusammen mit Professor Fillitz gegen eine Veränderung und für eine zentrale kulturelle Rolle der traditionsreichen österreichischen Denkmalbehörde auf. Außerhalb des Wiener Institutes entstanden wohl sehr wichtige theoretische Arbeiten für die Denkmalpflege; aus jüngster Zeit seien die Namen von Eva Frodl-Kraft, Norbert Wibiral und Ernst Bacher erwähnt.

2. Vgl. E. Bacher, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: *Kunsthistoriker*, 1(1984) Nr.4 – 2(1985) Nr. 1, S. 22 ff.

3. Georg Dehio · Alois Riegl, Konservieren, nicht restaurieren – Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900; mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch; in: *Bauwelt Fundamente* 80, Braunschweig-Wiesbaden 1988.

4. Ebenda, S. 11 ff.

5. Vgl. dazu G. Hajós, Denkmalpflege und Postmoderne, in: D. Bogner/P. Müller (Hg.), *Alte Bauten Neue Kunst*, Wien 1986, S. 44–62. In ungarischer Übersetzung: *A műemlékvédelem és a posztmodern*, in: *Magyar Építőművészet*, 1986.3., S. 9 ff.

6. Vgl. dazu M. Olin, *The Cult of Monuments*

as a State Religion in Late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII (1985), S. 189 ff.

7. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (1849); Hg. von George Allen, Sunnyside, Orpington; and 156, Charing Cross Road; London 1899, S. 339: „For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity.”

8. W. A. Neumann, *Ruskin und die Renovierung von St. Stephan in Wien*, in: *Die Zeit*, Nr. 380 (11.1.1902), S. 25.

9. Ebenda.

10. Ebenda, S. 26.

11. O. Wagner, *Erhaltung, nicht Renovierung von St. Stephan in Wien*, in: *Die Zeit*, Nr. 381 (18.1.1902), S. 42.

12. A. Riegl, *Das Riesenthor zu St. Stephan*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 13448, 1. Februar 1902, S. 1–4. Etwas früher, am 26. Jänner 1902 äußerte sich auch der andere Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte, Franz Wickhoff zu dieser Frage und schlug eine strenge kunsthistorische Monographie des Stephansdomes vor.

13. Zuletzt bei J. Oberhaidacher, *Riegls Idee einer theoretischen Einheit von Gegenstand und Betrachter und ihre Folgen für die Kunstgeschichte*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII* (1985), S. 199–218.

14. Neuabgedruckt im zitierten Band der *Bauwelt Fundamente* (zit. in Anm. 3), S. 43–87.

15. Riegl, zit. in Anm. 12, S. 3.

16. M. Thausing, *Wiener Kunstbriefe. Phylloxera renovatrix*, in: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 6344, 26. April 1882, S. 1–3. Thausing setzte sogar seinen Pressekampf fort, im selben Blatt am 29. Mai 1883 unter dem Titel „Das Riesenthor des St. Stephansdomes, wie es ist und wie es war“.

17. Vgl. dazu A. Rosenauer, *Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte XXXVI* (1983), S. 135–150. Hier findet der Leser den kompletten Text dieser Antrittsvorlesung. Rosenauer schreibt: „In dem geistreich-witzigen Feuilleton „Phylloxera renovatrix“, geschrieben, um die drohende Gefahr einer Regotisierung des Stephansdomes abzuwenden, äußert Thausing Gedanken, die es verdienen, im Hinblick auf Riegls „Modernen Denkmalkultus“ und Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“ gelesen zu werden“ (S. 138).

18. Ebenda, S. 145.

19. Ebenda, S. 148.

20. A. Rosenauer, *Am Anfang war das Auge, nicht das Wort – Eine Erinnerung an den Wiener Kunsthistoriker Otto Pächt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Mai 1988.

21. A. Lhotsky, *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XVII*, Graz-Köln 1954, S. 53 ff (über Theodor Sickels neue Methoden).

22. J.v.Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII*, Heft 2, S. 159 ff.

23. T.v.Borodajkewycz, *Aus der Frühzeit der Wiener Schule der Kunstgeschichte – Rudolf Eitelberger und Leo Thun*, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, S. 330 ff. Ganz charakteristisch ist der Konflikt zwischen dem Maler Waldmüller und dem Kunsthistoriker Eitelberger, wo es schon darum ging, eine Klärung zwischen künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Systematik herbeizuführen. Vgl. dazu Eitelbergers Schrift „Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüllers Lehrmethode“ Wien 1848 zit. ebenda, S. 329.

24. Schlosser, zit. in Anm. 22, S. 145 ff.

25. Lhotsky, zit. in Anm. 21, S. 14 f.

26. Ebenda, S. 2.

27. Ebenda. Es handelt sich hier aber nicht um ein wortwörtliches, sondern um ein sinngeinähes Zitat.

28. W. Frodl, *Die Einführung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, in: *Ausst. Kat. Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, Bd. I., Grafenegg 1984, S. 395–400. In das unmittelbar vor Drucklegung stehende Buch von Professor Frodl über die Geschichte der österreichischen Denkmalpflege konnte ich noch nicht Einblick nehmen; es erscheint Ende des Jahres 1988: W. Frodl, *Idee und Verwirklichung*, Wien 1988.

29. Borodajkewycz, zit. in Anm. 23, S. 322.

30. Zitiert bei G. Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne – Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, Salzburg und Wien 1986, S. 59.

31. Olin, zit. in Anm. 6.

32. A. Stifter, *Über den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt (1853)*, in: A. Stifter, *Sämtliche Werke*, hg. von G. Wilhelm, Bd. 14, Prag 1901, S. 309.

33. R. Eitelberger, in: *Abendbeilage Nr. 183 und 186 vom 13. und 17. Oktober 1848 der Wiener Zeitung*: „Wir, die wir Österreich als freien, auf eine Anerkennung gleicher Volksrechte für alle Nationalitäten fest begründeten, mit Deutschland innigst verbundenen Staat zu sehen wünschen, nehmen entschieden Parthei gegen jede Ultrarichtung, sei sie deutsch, czechisch, magyarisch, sei sie soldatisch oder republikanisch, anarchisch oder reactionär; wir nehmen entschieden dagegen Parthei, weil wir gleiche Freiheit für alle wollen, aber kein Privilegium für irgendein Volk oder eine Ansicht.“ Zitiert bei Borodajkewycz, zit. in Anm. 23, S. 325.

34. H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution – Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

35. E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, I, ed. Suhrkamp 11, Frankfurt/Main 1963, S. 167 ff.

36. E. Bacher interpretiert den „Alterswert“ als Wahrnehmung, Anerkennung und Sorge für das Schicksal des Kunstwerkes.

37. Zit. in Anm. 3, S. 31.

38. Oberhaidacher, zit. in Anm. 13.

39. Georg Mörsch spricht über „die schicksalhafte Bindung des Denkmals an die Einmaligkeit seiner Materie“, zit. in Anm. 3, S. 121.

40. Vgl. Anm. 5.

41. A. Colquhoun, *Zwischen Architektur und Philosophie: Rationalismus 1750–1970*, in: *Das Abenteuer der Ideen (Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution)*, Katalog zur Internationalen Bauausstellung, Berlin 1987, S. 267.

Géza Hajós: A bécsi iskola 19. századi útja a műemlékvédelem modern elmélete felé

Az „eredeti” fogalmáról napjainkban folyó, „posztmodern” vita a műemlékvédelem jelenlegi gyakorlata és elmélete számára kényszerítő erejű kihívás és egyben jó alkalom arra is, hogy történetileg vizsgáljuk meg ennek a fogalomnak a kialakulását. A bécsi művészettörténeti iskola volt az, amely a késő 19. században saját tudományossága próbaköveként újra és újra a műalkotások eredeti minőségét hangsúlyozta, és ezzel lehetővé tette egy modern műemlékvédelmi elmélet megszületését. Manapság, amikor a posztmodern homlokzatok egy hamis történelmet jelenítenek meg, és a városképekben eluralkodott a kulisszaszerűség, hajlunk arra, hogy ebben a 19. század purizmusával párhuzamos jelenséget lássunk, és etikai tekintetben egyenesen arra kényszerülünk, hogy ismét azt a nézetet helyezzük előtérbe, miszerint „a műemlék sorsszerűen kötődik anyagához”.

A bécsi Stefan dóm főkapujának stílszerű kialakítása körül 1882 és 1902 között kibontakozott vita tükrözi azt a nehéz folyamatot, amelyben az „eredeti” fogalmát próbálták tisztázni. Az „eredeti” a 19. században még egész másképp értelmezték, mint ma. A „kusza és nem stílszerű” főkapu „kialakult” állapotának meghagyása 1900 körül még semmiképp sem volt magátólértetődő. Érdekes módon ebben a kérdésben találkozott a művészettörténész Alois Riegl és az építész Otto Wagner véleménye, mindketten azon az állásponton voltak, hogy a történeti produktumokon – melyek különböző folyamatok eredményeképpen jöttek létre – semmit sem szabad változtatni. Riegl szerint egy régi, befejezetlen és töredékes mű a modern szemlélő számára attraktív élmény, Otto Wagner pedig okvetlenül ki akarta kapcsolni az építész feladatköréből a „történelem revíziójának” feladatát annak érdekében, hogy az építész kizárólag modern feladatoknak szentelhesse magát. A „régiség érték” tehát mind a történészek, mind a modern művészek számára elfogadható volt, annak alapján lehetett az illetékességi területeket egyértelműen tisztázni és elválasztani egymástól.

A bécsi művészettörténeti iskola ebben a tekintetben elismerésreméltó úttörő munkát végzett: Moriz Thausing 1888. április 26-án a „Neue Freie Presse” c. újságban megjelent „Phylloxera renovatrix” című nagy feltűnést keltő cikkében szenvedélyes támadást intézett a purista műemlékfelújítók ellen, akik az ő szemében történelemhamisítók voltak. Thausing számára a műemlék lényege nem mondani-valója vagy esztétikai minősége volt, hanem dokumentumértékű formája. A műalkotás „eredeti” formáját kellett felismerni, amihez iskolázott szemű művészettörténészre volt szükség. Ehhez az új felfogáshoz az Osztrák Történelemtudományi Intézet okmánytana és okmánykritikája nyújtott módszertani segítséget. Ennél az intézetnél dolgozott Theodor von Sickel, melynek hagyományai a forradalom utáni időkhöz nyúlnak vissza, amikor Helfert és Eitelberger lefektette az ausztriai intézményesített műemlékvédelem elméleti alapjait. A fiatal bécsi művészettudomány számára már akkor is a „tárgyhoz való kötődés” volt a legfőbb elv, ellentétben néhány német állam nemzeti romantikájával, ahol még sokáig az esztétika határozta meg tudományként a művészettörténetet. A bécsi művészettörténet eme tárgyhoz kötöttsége és ideológiátlanlansága, amely kezdetben kimondottan liberális vonásokkal rendelkezett, logikus módon vezetett Alois Riegl említett műemlékelméletéhez.

Ennek az elméletnek a gyenge pontjait ma világosabban látjuk, mint húsz vagy harminc évvel ezelőtt, amikor a műemlékvédelem amely akkor még egyértelműen elkülönült a modern építészeti gyakorlattól, küzdeni tudott azért, hogy megtartsák a régi műemlékállományt. A hatvanas évektől azonban, miután megszületett az együttes fogalma és meghozták az óvós megőrzéséről szóló törvényeket, a Riegl-féle műemlék fogalom egyre kevésbé tartható. Ezzel már nem lehet győzni a műemlékek tömegét, és a régiség érték szintén nem alkalmas a létfontosságú szelekció elvégzésére. Így most ismét azon kellene vitakoznunk, hogy mit értünk ma „eredeti”. Fogalomként az „eredeti” mindig valami reményt jelentett, Eitelbergernél a művészet megújítását, Riegnél, a századforduló körül, a modern szubjektivitás horizontális kiszélesítését. De mit jelent ma az „eredeti”?

Az együttes fogalma az „eredeti” új értelmezését jelenti, amely már nem csupán a műemlék anyagát, hanem a hely hitelességét és a fennmaradás kontinuitását is magába foglalja. A műemlék tehát nem csupán a műalkotások régi „anyaga”, amelyből a régiség érték fluiduma árad, hanem egy funkció, amely szempontjából anyag, hely és hasznosítás egy olyan erőteret jelent, amelyet nem szabad valamelyik összetevőjére redukálni.

HENSZLMANN, AVAGY: A MŰVÉSZETTÖRTÉNET SZELLEMI HELYE A MAGYAR TÁRSADALOMBAN

Henszlmann Imre halálának centenáriuma tulajdonképpen azoknak a vitáknak a századik évfordulójára emlékeztet, amelyek öreg korában bizony már kikezdték – ha nem is a tudományszakunkat megalapítók között is az igazi kezdeményezőnek számító nagy mester személyes tiszteletét, de kétségtelenül tudományos véleményének egyedülálló tekintélyét. 1888-ban, 2 évvel Ipolyi Arnold halála után, s csupán egyvel Rómeré előtt, a 75 éves Henszlmann férfikorának társai közül már csak a gyermekkori jóbarát Pulszky Ferenc jelenlétére számíthatott, aki még tudományos főművének, a Magyarország archaeológiájának megírása előtt állt. A már egyre magányosabb, de tevékeny öregúr igazi nagy teljesítményei már múltnak számítottak: 47 éve ekkor a Párhuzam megjelenésének, 42 telt el a kassai monográfia óta, 30–32 éve kapta Angliában és Franciaországban azokat a nagy impulzusokat, amelyeket kortársai is felfedezésekként ünnepeltek. 28 éve múlt reményteljes hazatérésének s az azt követő kiábrándító csatározásnak az Akadémia épülete körül. De akkoriban, ötvenedik éve táján, nem volt ideje arra, hogy reményét veszítse: a Corvinák felkutatásának, a régészeti és művészettörténeti tudományos élet és publikációk megszervezésének s utóbbiak részben sajátkezü megírásának, ásatásoknak és helyszíni szemléknek, a műemlékvédelem szervezete megalkotásának, kiállításoknak, mindezen célok parlamenti képviselőnek feladatai álltak előtte. Amikor 1888-ban felesége az aranylakodalm előtt fél évvel meghalt – mily jellemző, hogy magánéletéről szinte csak e gyászbeszéd kapcsán tudunk valamit – a megrendült aggastyán 15 éve töltötte be a budapesti egyetem művészettörténeti tanszékét.¹

Hagyatékában évekig folyt a kutatás a kassai dómmonográfia kézírata után,² de végül a bizakodóknak be kellett látniuk, hogy a nagy műnek csak kezdeményei készültek el. Írásai azóta is összegyűjtetlenül hevernek. Könyveit, nagy tanulmányait sokszor elméleteinek túlsúlyán bosszankodva, megfigyeléseit – nem egyszer jobb híján – forrásként értékelve használja a szaktudomány,³ eszméi iránt inkább csak elnéző a közvélemény.

Általában ugyanilyen viszonyban állunk korai művészettörténetírásunk művelőinek többségével – s e ponton máris szociális jelenségeket érintünk. Egyedül Ipolyinak jelentek meg összegyűjtött munkái halála után, s erre azon a nem mellékes körülményen kívül, hogy – mint Műtörténeti tanulmányainak alcíme kifejezi: „a boldog emlékezetű szerző megbízásából közrebocsátja volt könyvtárnoka, Bunyitay Vince” – mégiscsak nagy javadalmakkal rendelkező főpap volt; bizonyára tanulmányainak aktualitása, különösen historizáló és nemzeti művelődéstörténeti koncepciójának szuggesztivitása is ösztönzött. Egész oeuvre-je, teljes hagyatéka azonban ismeretlen, még gyűjteményeit sem mérhetjük fel teljesen. Csoda-e ezután, ha az állandóan az Ipolyi gyámolítására szoruló, szorgos Rómer közleményei csak addig áradtak, míg maga adta őket közlésre, a befejezetlen nagy kézíratos munkái azóta is alkalmat adnak időnkénti újra felfedezésére és önzetlen szerénységének talán túlságosan is készséges elismerésére.⁴ Nem igen akadt vállalkozó vagy testület Henszlmann örökségének megmérésére és kiadására sem. Ez részben műfaji okokra is visszavezethető.

Henszlmann nagy műfaja a teoretikus fejtegetésekkel kísért, igényes és terjedelmes anyagközlés volt. Ilyenek nagy kutatási beszámolóit, kezdve a korai Kassa-monográfiával, folytatva a kalocsai, pécsi, a többszöri székesfehérvári stb. köteteken. Minden pozitív megfigyelés egy nagyobb, teoretikus építmény részévé vált: az alaprajz vonásaira éppúgy az építészeti egyetemes története adott magyarázatot, amint a töredékes ábrázolások is ön-

ként illeszkedtek nála az elvileg elvárható tipológia kereteibe, vagy az egyetlen kéz ujjain előszámlálható nagy művészeti „iskolákba”. A monográfia kerete csak ürügy volt a történet-filozófiai ihletésű tanok előadására. Jellemző, hogy III. Napoleon után senki sem kívánta támogatni végül is félbemaradt teoretikus főművét, arányelméleti munkáját, amelynek töredékei beleszivárogtak egyéb közleményeibe.⁵ Jellemző az is, hogy tulajdonképpeni nagy munkája, a Magyarország ... műemlékeinek ismertetése, történeti kézikönyvnek, topográfiának és műemlék-klasszifikációnak ez a sajátos, de pl. a bécsi Zentralcommission korai vállalkozásaihoz mérve egyáltalán nem példátlan vegyülete, az Árpád-kor után a hön szeretett gótikának már első területi egységével, Nyugat-Magyarországgal torzó maradt.⁶ E művek olyanok nagyban, mint kritikái kicsiben: bennük alapelveknek, egyetemes történeti előadásoknak mintegy illusztrációként szolgálnak az emlékek. Ez a pedagógiai jelleg leginkább ott van a helyén, ahol retorikával párosul, s bevallott az érvelés célja: parlamenti beszédekben; s a legfrissebb, viszonylag a legkevésbé doktrinér hangot útjegyzei, nem egyszer hivatalos útjairól is a romantikus útleírás-irodalom hangnemében készített beszámolókat ültették meg.

Általában e korban válik külön a művészettörténeti irodalom a szépirodalomtól és a publicisztikától, kialakítva sajátos szabályait, terminológiáját, értékrendjét, egyszerűen: a szakszerűség normáit. Még – Thausing nevezetes maximájára hivatkozva⁷ – nincs tilalom a „szép” jelzőre és társaira, de ettől kezdve a szakíró szigorú önmegtagadással válik meg szépírói erényeitől. A későbbiek közül nemcsak Tarczay György alias Divald Kornél lehet példa. Külön tanulmányt érdemelne Genthon István mint művészettörténész és mint a római napló szerzője.

Rómer még az útleírásban is tárgyilagosabb Henszlmannál: közelebb áll előbb az országismereti irodalom, utóbb a topográfia ideáljához, s tulajdonképpeni műfaja az adatközlő, tárgyleírás történeti dátumokra vonatkozó tanulmány, legyen szó benne régészeti leletről, írott forrásról, épületről vagy iparművészeti tárgyról egyaránt. Nem véletlen nagy reputációja: a legtisztábban pozitív ismeretanyagot az ő közleményei örökítették ránk. Ismét más Ipolyi műfaja: műveinek javarésze nagylélegzetű művelődéstörténeti esszé. Előadásait olvasva, szinte hallgatónak türelme bilincsel le igazán. Közülük leginkább Rómernek volt kizárólagos célja a tudomány alapjainak megvetése, Henszlmannak és Ipolyinak ezen túl mindig voltak egyéb, propagatív, – mondhatni – alkalmi és alkalomhoz illő szándékai is.

Ez esetben annak a célkitűzésnek különböző értelmezéseiről van szó, amelyet legszebben egy, a Kubinyi–Vahot-féle Magyarország és Erdély képekben című munka előszavában, 1853-ban idézett üdvözlő levél fejezett ki: „Üdv és áldás a közhasznú vállalatnak. Egy ez azon eszközök közül, melyek hatalmunkban állanak, szép honunkat azon öntudatra emelni, mikép csak tőlünk függ belülről is erősödni, mint csillogtunk eddig külsőleg. Nemzet, mely ez öntudattal bír, nem veszhet el, hanem lesz naponta nagyobb és dicsőbb...”⁸ A cél a nemzet felemelése volt. Ahogyan a Tudományos Akadémia 1847-es, 1859-ben újra kiadott, a műemlékek védelméről szóló felszólításában Toldy Ferenc fogalmazott: „... más nemzetek múltjok mind azon ereklyéit, amelyek egykori műveltségök és fényök felől tanulságot tesznek, nagy gondnal, magányos, egyesületi és országos költséggel fenntartják, megőrzik, megújítják, hű és díszes rajzmunkákban a művelt világgal közlik, műértőik és tudósai azokat vizsgálataik tanulságos tárgyaivá teszik, költőik pedig a költészet varázsfényében támasztják fel halottaikból...”⁹ A közhellyé vált programból levont közhelyszerű következtetés pesszimiztikus változata Hampel József megfogalmazásában, 1869-ből, konkrét műemlékrombolási eset kapcsán: „Látni, hogy nálunk századok fognak kelleni, míg Európa műveltebb nemzetéhez fölemelkedhetünk, és hogy azon csekély tisztelet, melyet az absolutis-

mus közegei csak nagy nehezen tudtak saját nemzeti emlékeink irányt reánk erőszakolni – a szabadság és alkotmány alatt elpárologván, visszaesünk a tatárok és törökök vandalizmusi korszakába.”¹⁰

Az idézett szövegekből világosan kitűnik a művészettörténet és vele a műemlékvédelem megalapításának programja: a cél a civilizáció, kettős értelemben is: egyrészt a történeti emlékek óvása tekintetében, másrészt, ezek *nemzeti* történeti jellegének megbecsülésében. A civilizáció azonosul a historikus értéknek minden másnál előbbre emelésével. Hampel hivatkozása az idegen, osztrák Zentralcommission üdvös tevékenységére a műemléki törvény 1869–1871 közötti vitájában mások által is használt, paradoxon-mivoltában figyelemfelkeltő érv, de tudományos és szervezeti mintakép is volt.

Az akadémiai felhívás röviden a művészettörténet egész struktúrájának tervezetét is tartalmazza. Lényeges a műalkotások tulajdonjogának kérdése, amiből a fenntartás költségeinek viselésére vonatkozó kötelezettségek erednek. A magánosok, főurak, főpapok vagy vagyonos tulajdonosok, gyűjtők szerepe nem volt ismeretlen, az egyesületi forma sem, a reformkor óta gyakori gyűjtések, a Dombauvereinek mintájára alakult társulások, a Képtár-egylet, szaporodó városi és megyei múzeumi- és könyvtáregyletek és hasonlóak mintájára.

A lényeges hangsúly az országos költségvetésen van, amely a nemzeti tulajdonból eredő kötelezettséget ismeri el, a Nemzeti Múzeumnak a maga korában úttörő alapítása után a nemzeti emlékkállomány védelmét is állami feladattá emelve.¹¹ Ez a tendencia figyelhető meg az Esterházy-képtár nemzeti kincs-jellegét elismerő vásárlás aktusában, ami által a nemzeti műkincs-fogalom szükségképpen kibővül a hazai történelem emlékeinek körén túl az ország vagyonát alkotó egyetemes értékekkel is. Ez az értékváltás, az egyetemes művészeti érték fogalmának uralma, amely a következő múzeumalapításokban, a Szépművészeti Múzeum illetve az Iparművészeti Múzeum életre hívásában is érezteti hatását, tulajdonképpen már a civilizációnak más normáit juttatta érvényre, mint a dicső nemzeti történelem hagyományának megbecsülését: előtérbe mindenekelőtt a kvalitást helyezve.¹²

A Toldy Ferenc fogalmazta felhívás „a művelt világra” appellált a publikáció címzettjeként. Soha olyan élénk és olyan gyors nem volt a művészettörténeti kutatás eredményeinek kiadása, kiállításokon való bemutatása, mint az 1870-es s a következő években; ezeknek sorozata a millenniumi kiállításig és az 1900-as párizsi világkiállításig tartott. Mellettük a legjellemzőbb műfajt a díszmunkák képviselték, kiállítási emlékkönyvek vagy Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen-hez hasonló vállalkozások formájában. Ugyancsak a felhívás a műértők és a tudósok kategóriájával számolt az értelmezők sorában, s az interpretáció netovábbjaként tekintette „a költészet varázsfényének” megelevenítő hatását. A műértő a régebbi kor gyermeke; közreműködését a szerveződő tudomány nem nélkülözheti: a vidéki papra, tanárra, jegyzőre, szolgabíróra, birtokosra számítanak levelezőként a kor folyóiratai, nekik küldi ki törzslapjait a Műemlékek Országos Bizottsága, számukra készül a Műrégészeti Kalauz, a Keresztény archaeologia enciklopédiájának fordítása, ők alkotják a kevés számú tudós hátszágát.¹³ S „a költészet varázsfényét” Arany János epikája, a historizáló színpad, majd a műemlékrestaurálás, a történeti festészet és a látványos kiállítás, a díszmenet csillantja fel a nagyközönség számára. Ettől a szép és tanulságos építménytől azonban lassan elidegenül a tudós, aki immár nemcsak nemzeti értékrend letéteményese, hanem kiképzésénél, nemzetközi összehasonlítási lehetőségeinél fogva is, mint állami hivatalnok, egyetemes értékek hivatásos ismerője is. Épp e kor kezdi elválasztani a művészet történetének elméleti ismeretét a tényleges műtermi gyakorlattól: általánossá válik a követelés, hogy a múzeumok elméleti, történeti képzettségű szakemberek, s ne mint eddig, a művek konzerválásában, restaurálásában, sokszorosításában is tevékeny mű-

vészek irányítása alá kerüljenek.¹⁴ Alig kezd megvalósulni a magyar művészettörténetírás megalapításának tervezete, máris magában hordja a konfliktusok magvait.

Ez a konfliktus potenciálisan már az alapító „nagy triász” tagjai között jelen volt, ha még csak tehetségük eltérő irányának vagy munkamegosztásuknak tűnt is. Henszlmann, aki a Párhuzamban még egyértelműen a nemzeti jelleget tartotta „mindenkor a’ leggazdagabb kútjő”-nek, „melyből minden nagy, minden jó, igaz és művészi eredett”, s a divat schilleri kárhoztatásával illette „a’ francia általános és felőleges nézetek”-et, a hatvanas években – az általa oly fontosnak tartott Mertens törvényeit követve – a magyar művészet eredetiségét már alapjában kétségbevetta. Történetfilozófiai doktrínáját pontokba, „törvényekbe” szedve egyfajta fejlődés szükségszerű érvényesülését: a hazai művészettörténetnek örökös fáziskésését, másodlagosságát tételezte fel.¹⁵

E szemléletmód Joseph Daniel Boehm tanítására vezethető vissza. A bécsi mester mindkét nagy tanítványára, Henszlmannra is, Eitelbergerre is a műalkotások közvetlen stúdiumából, szemléletéből kifejlesztett teória révén gyakorolt jelentős hatást. Innen ered Henszlmannnak az a módszere, amely minden magyarországi műből valamelyik egyetemes jelenség, törvényszerűség (pl. stílusok és fokozataik, arányelméleti törvények) megnyilvánulását bontja ki, hosszas, deduktív fejtegetések során. (Itt ki nem fejthető kérdés, mire vezethető vissza a bécsi iskolával kimutatható alapvető különbség. Bécsben ugyanis ugyanez a Boehmtől eredeztethető alapelv nem a dedukciónak, hanem az analízis konkrétitásának tradícióját indította el.) A magyar művészet értékeivel illetve ezek fáziskésésével kapcsolatos Henszlmann-féle elmélet alapja tehát egy olyan szkepszis, amely végső soron Boehm egyetemesség-fogalmának konfliktusából ered. Tudvalevőleg ugyaninnen indult ki Eitelbergernek a magyar művészet középkori történetére alkalmazott „összmonarchia”-konceptiója, amely programja lehetett a Zentralcommission magyarországi tevékenységének, de már aligha lett volna elviselhető az Archaeologiai Közlemények vagy az Archaeologiai Értesítő lapjain.¹⁶ Ma, a közép-európai összefüggéseket kutatva, a „Gesamtmonarchie” elviselhetetlen politikai töltésének elavultával, lényegesen több realitást tulajdonítunk az Eitelberger által kitűzött földrajzi keretnek.

A henszlmanni koncepció belső konfliktusaival és ezek következtében olvasóközönségét is irritáló tudálékosságával szemben vonzó és használható magyar művészettörténeti összképet az az Ipolyi alkotta meg, aki az emlékek alapján nem a művészet teoretikus világ-történetét, hanem a történelmet akarta megközelíteni. Módszere az „histoire par les monuments” mabilloni koncepciójától a kultúrtörténet egykorú törekvéseigi számos inspirációra visszavezethető, döntő eleme azonban magyarsága. Ha Henszlmann a „propagatio” törvényéből vezette le a magyarországi fejlődés visszamaradását, Ipolyi szerint „... mindezen emlékeken, valamint ha jól sejtem, egész történetünkön, meglátszik ugyan egy tehetséges és szelleműs nemzet fellengős és nagyratörő iránya; mely azonban a külső körülmények által fokozatos kifejlődésében vajmi gyakran meggátolva, amint elkésett rendes fejlődése menetét sokszor fellengős érzetével megelőzte, úgy mégis műveit, fájdalom, teljesen soha meg nem érlelhette.”¹⁷ Ipolyi igen határozottan a történeti stúdium szerepét szánta a művészettörténetírásnak: „E műarchaeologiai nyomokban és tanulmányokban is kétségtelenül van legalább annyi, ha nem több történelmi tanúság, van annyi „authentia és vis probandi”, mint az eddig ép oly elkeseredetten, mint szellemtelenül űzött szőrszálhasogató diplomatikai vitákban, melyek a pannonhalmi vagy a görög szövegű veszprémvölgyi sz. istváni okmányok eredetisége felől oly sűrűn foglalkoztatták történelmi vizsgálatunkat.”¹⁸ Alapjában Ipolyi nézetei és művészettörténeti koncepciója számíthattak nagyobb népszerűsre és több követőre, mindenekelőtt a magyar művészet történetírásában.

Bármily igazságtalan, sőt sértő is minden tipológia, mégis, az áttekinthetőbb kifejtés érdekében meg kell kockáztatnunk e durva leegyszerűsítést, s meg kell állapítanunk, hogy Henszlmann és Ipolyi két különböző típusú művészettörténetet képviselt, különbözőt nemcsak belső struktúrájában, hanem szociális célzata tekintetében is. Henszlmann már a Párhuzam lapjain olyan magyar művészeti intézményeket követel, amelyek mentesek az akadémiai hagyományától: „A célirányos köréből szándékosan kizárom ... p.o. az allegóriát, 's a' művek valami adott 's meghatározott körülményre alkalmaztatását”,¹⁹ s véleménye szerint „Legtermészetesebb volna nemzeti tárgyakat kitűzni, ez által művészeinket magyar életre 's természetre figyelmeztetni”.²⁰ Ipolyi ezzel szemben tudatosan vállalja és gyakorlati funkcióiban műveli is a winckelmanni, „értelembe mártott ecset” akadémiai programját, amelynek megfelelően a magyar kulturális intézményrendszerben a tudományos akadémiaától elváló képzőművészeti akadémia számára a művészettörténetírás – és a történelem – juttassa az ideák megformálásához nélkülözhetetlen szellemi partner szerepét. Henszlmann attitűdje, az egyetemességre támaszkodó szigorú bíróról és független műkritikusról, vált azóta a ritkább állásponttá. Ipolyi, a programadó többször volt aktuális a magyar kultúra történetében. Legközelebb és legerőteljesebben a Klebelsberg-féle művészetpolitikai kurzus idején, legutóbb pedig az ötvenes évektől napjainkig tartó állami művészetpártolás keretében. Ez álláspontnak változata valamely csoporttörékvés historizálása, a művészettörténésznek a művész mellett kvázi-munkamegosztásban vállalt íródeák- vagy szócső-szerepe: elegendő jeles példaként Lyka Károly, Kállai Ernő, Hevesy Iván tendenciózus művészettörténetírását említeni. A művészettörténész helyzetére azonban mindkét – mondjuk így – alkalmazott művészettörténetírási-kritikusi pozíció módosítóan hat: az egyik szélsőséges esetben a hatósági közeggé emelkedéshez, másik a magántitkári feladatkörhöz vezethet. Mindkettő elegendő ok az örök kulturális értékek égisse alatt nevelt művészettörténész rossz közérzetére, s kétszeresen jaj, ha a hatósági és a magán- vagy csoportkötelékek még össze is fonódnak!

Tipológiánk realitását igazolni látszanak a két világháború közötti korszak művészettörténetírásának deklarált programjai. Gerevich Tibor értékelése szerint „Ipolyit ma – 1931-ben – méltán tekinthetjük a magyar művészettörténet megalapítójának, akit kortársa, Henszlmann Imre fölé helyez a nagyobb történeti látókör, a magyar művészet emlékeinek szélesebb ismerete, a műveltség-történet iránti érzelme és nemesveretű, kifejező, magyaros stílusa.”²¹ Ugyanő, korábban, 1923-ban, így nyilatkozott: „A magyarországi művészet történetének, mint tudományszaknak fejlődése oly sajátosan alakult, hogy ha a műtörténetnek ránk nézve mindenestre e legfontosabb mezején tovább akarunk jutni, előbb néhány lépéssel vissza kell mennünk. Vissza kell térnünk felfogásban, módszerben és tudományszakunk etikája tekintetében arra az ösvényre, amelyet az úttörő régi nemzedék taposott, élén ... Ipolyival...”²² Mert „... műtörténetünk az építészet és a hazai barokkművészetben tett szerencsés kezdeményezés kivételével még mindig a rendszertelen feltárás kezdetleges stádiumában van s nem sokkal jutott tovább, mint Henszlmann, Ipolyi és Rómer. Az ő eredményeik titkát kell ellesnünk, hogy tovább juthassunk: az emlékhagyományhoz előítéletek nélkül való közeledést, annak rendszeres felkutatását és leírását, az európai összefüggések meglátását, a művészeti és régészeti szempont mellett a magasabb történeti szemléletet, mely a műemlékekben egy nemzet lelkének és sorsának kőbe meredt, márványba vésett vagy ecsettel elvárázolt kifejezését látja, mely a művészetben – Ipolyi szavával élve – 'a nemzet monumentális történetét' keresi.”²³

Ha Gerevich a wölfflini látási formákat, a riegli művészi akaratot, a Schlosser–Croce-féle formanyelvet hívta segítségül a magyar művészi habitus elképzelésének támaszaiként, kétségtelenül mások, Hildebrand formaproblémáitól Dvořák világnézeti kérdéseit, szenzualiz-

mus és spiritualizmus, naturalisztikus és expresszionisztikus törekvések történelmi ingamozgása meghatározó szerepének feltételezéséig vezetnek Hekler Antal elméleti kiindulópontjai.²⁴ A kettejük és iskolájuk közötti rivalizálás ellenére Hekler viszonya a művészettörténetírás hagyományához hasonló, mint Gereviché. Szerinte is „Művészi emlékeink gondos topographiai fölvétele s levéltáraink művészettörténeti vonatkozású anyagának ezzel párhuzamosan haladó rendszeres feldolgozása a legégetőbb, megoldásra váró föladat”.²⁵ A kiindulópont számára is Ipolyi: „Mióta Ipolyi szavai elhangzottak, csaknem félszázad telt el s ez alatt az idő alatt a történeti és művészettörténeti tudomány szorosabb fegyverbarátság helyett mindjobban elidegenedtek egymástól. A művészettörténet tisztán szemléleti alapokra helyezkedve a természettudományok és az esztetika felé keresett igazodást ... A művészettudomány a történeti mozgató erők kikapcsolásával az évszám és művésznév nélküli művészettörténetet állította a kutatók elé eszménykép gyanánt.”²⁶

E nyilatkozatokból az következne, hogy eszerint a két világháború közötti korszak fő eredményei a művészeti topográfia és a levéltári kutatások terén mutatkoztak. Nem így volt, még akkor sem ha e követelések, a céltudatos oktatói módszerek, disszertációk és a kutatómunka nélkül aligha jelenhetett volna meg pl. Fülep Lajos 1951-ben meghirdetett programja után már két évvel Csatai Endre soproni topográfia-kötete, sem a további topográfiai és corpus-kötetek azóta bizony elakadó sorozata. A két világháború közti időszak vezető műfaja ugyanis a történeti szintézis volt, nem Hekler fenti reális helyzetfelmérésének, hanem másik, 1922-ben meghirdetett programjának megfelelően: „Munkánkban ihlessen meg bennünket múltunk szelleme, az a szellem, mely nem a mai csonka, hanem az egész történeti nagy Magyarországé. Nemzeti öntudatunknak a múlt kultúrértékei legnagyobb erőforrásai. Történeti öntudatunk ápolása ma fontosabb, mint valaha.”²⁷ — Az igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy még egy tudománytörténeti szakaszt foglalt el ennyire a művészettörténeti szintézis problematikájával való pepecselés: a mienket, a hetvenes évek közepétől kezdve úgyszólván kizárólagosan. Olcsó megoldás lenne az itt részletesebben nem kutatható okokat egyszerűen a szembeötlő párhuzamossággal elintézni.

Gerevich a nemzeti művészet értékeinek megtagadásával vádolta a történész Marczali Henriket és Pulszky Ferencet, Éber Lászlót,²⁸ Hekler a „Kunstgeschichte ohne Namen” koncepcióját vetette el. Mindkettőjük kritikája a századvég és a 20. század első évtizedeinek tudósai ellen irányult. 1930-ban Péter András adta a magyar művészettörténet-tudomány fejlődéstörténetének rövid vázlatát, művészettörténetének bevezetőjében. Generációk szerint tekintve át a kutatókat, természetesnek találta, hogy Henszlmann, Ipolyi, Rómer „nem a tisztán művészi problémák felé fordították figyelmüket”, hanem „tisztán leíró archeológiát” és „nemzeties irányú történetírást” műveltek. A második generáció, „amelynek élén Pasteiner Gyula állott, elsősorban az idegen, nyugati művészetek felé fordította figyelmét és nem kutató munkát végzett, hanem magáévá akarta tenni az európai művészi fejlődés óriási anyagát és a mind véglegesebben kialakuló tudománynak elvi és módszeres problémáit. A magyar művészet terén e második műtörténész nemzedék tagjai alig végeztek kutató munkát” — Pasteiner cikkeinek „anyagát elsősorban az előttük járt romantikus generáció kutatásainak eredményei szolgáltatták” — így regisztrálja programjának és munkájának ellentmondását. Péter András értékelése szerint a „harmadik nemzedék tagjai, akiknek munkássága a háborút megelőző években kezdődik ... a fiatal tudomány nemzetközi értelemben is teljes vértetében léptek a kutatás porondjára. Miután azonban tanulmányaik az európai művészet alkotásai és nagy összefüggései felé irányították figyelmüket, ... a nagy nyugati fejlődések és alkotások mértékével mérve a magyarországi művészet termelését szükségszerűen provinciálisnak és eklektikusnak kellett tekinteniök.” Péter

András e nemzedék fő érdemének a Riegl, Wölfflin és Dvořák ismeretében kialakult új történeti szemléletet, „a Burckhardt-i ideális dogmatizmus” leküzdését tartotta.²⁹

A Péter András által tárgyalt és óvatosan mentegedett folyamat valójában nem két generációnyi közjáték hanem fontos és törvényszerű tudományszociológiai jelenség: a tudományosan képzett, egyetemi államvizsgája révén a múzeumi és műemlékvédelmi konzervátori posztok betöltésére egyaránt képesítést szerzett szakembergárda – egy újabb típus a mi tipológiánkban – fellépésének következménye. Pasteiner már 1875-ben írja, Comte pozitívizmusát idézve: „...talán éppen azon tudományok törekvése volt leglázasabb (ti. a bölcsészet követésében), melyek tárgyuk összérőségénél fogva legtávolabb állnak a rendszertől, sőt, mondhatjuk, hogy a rendszert teljesen hiányolják és egyelőre csak arra vannak utalva, hogy az egyszerű tényeket tudomásul vegyék.”³⁰ Hamarosan sorra érik a fiatalok, Ortway Tivadar, Irmey Ferenc kritikái Ipolyi, Czobor Béla módszerét, a legelősebben pedig a Henszlmann által támogatott Myskovszky Viktort. Pulszky Károly, az új tudóstípus legelősebb képességű alakja, mind az Iparművészeti, mind a Szépművészeti Múzeum szervezésében kitűnt szakértője – tragédiája az európai látókörű szaktudós és a társadalom közötti szakadásnak szimptomája – Franz Bock kritikáját használja fel alkalmul nézeteinek kifejtésére. Hamis eljárásnak minősíti azt, hogy a datálás alapjául a „nyugat-európai, rendesen a német művészetek általános fejlődési mozzanatait” tették: „Pedig fordítva kellene eljárunk. Lehetőleg sok honi emlék keletkezési korát megtudunk; ezeket összehasonlítunk a külföldiekével.”³¹ – Hiszen: „Okmányadta bizonyítékok nélkül alig foghatunk a lényeges kérdések szellőztetéséhez”,³² és „ne elégedjünk meg a sajtóságos vonások constalálásával; ne magyarázzuk őket a kényelmes „deus ex machinával”: a magyar ízléssel, hanem keressük a művészet történetéből indokolható okaikat.”³³ Ebben a szellemben vitázik Hampel József és Radisics Jenő a szintén a Műemlékek Országos Bizottságánál nélkülözhetetlenné vált dilettáns Huszka József őstörténeti és a magyar művészet keleti eredetére vonatkozó teóriáival.³⁴ amelyek azonban azóta is virulnak – ami viszont nem a tudós érvelés igazát, hanem a vita szociális közegét minősíti.

Henszlmann arányelméletével majd a fiatal Gerevich Tibor számol le,³⁵ annak németes spekulativitását szerzőjének felvidéki német származásából vezetve le. Stílusis előítéleteinek legkövetkezetesebb kritikusa Gerecze Péter volt.³⁶

Nem egyszerűen a pozitívista kritika hullámáról van itt szó, hanem az új szakember-típus hangadójá, uralkodójá válásáról. A módszertani felzárkózás követi a külföldet, egymást követik a morelliánus módszer, a modern ikonográfiai metódus, a riegl eredmények alkalmazásai, a műemlékvédelem új elveihez való csatlakozás. A századforduló táján az Archaeologiai Értesítő igen gyors és alapos recenziói (íróik között Éber László, Hekler Antal, a fiatal Supka Géza játszanak vezető szerepet) mindennél jobban tanúskodnak az orientáció frissességéről, európai mércéjéről.³⁷ Ha Gerecze és Éber fénykorában a Műemlékek Országos Bizottsága volt a legerősebben és legszigorúbban szakmai központ, a század második évtizedére a Szépművészeti Múzeum vált azzá, s ezt a jelentőségét még a közelmúltig is megőrizte. Petrovics Elek korszakának kezdetétől, 1914-től a múzeum egyre erőteljesebben képviselte vásárlásaiban is a modern törekvések iránti nyitottságot, munkatársai mind művészeti szimpátiáikban, mind szociális tekintetben erőteljesen radikalizálódtak.³⁸ Nem véletlen, hogy ez a kör – szinte az egy Hoffmann Edith kivételével – 1919 után emigrációba kényszerült.

Talán a szolid stíluskritikai módszer nagymesterének, Wilde Jánosnak a példája a legalkalmasabb arra, hogy eltűnjünk a paradoxonon, amely a művészettörténeti szakszerűség, például a következetes stíluskritikai módszeresség és a radikalizálódás között észlelhető. Nem véletlen, hogy ebben az időben Dvořák hatása igen erős volt a magyar művészet-

történetírásban, s az első világháború éveiben két kiváló tanítványa, Wilde és Antal Frigyes is Budapesten működött. Dvořák mindenekelőtt Johannes von Neumarkt-tanulmányával adott példát arra, hogyan lehet alkalmas a stíluskritika egy olyan regionális fejlődés gyökereinek, szellemi hátterének és jelentőségének meghatározására, amilyen a 14. századi csehországi festészet. Benne találta meg könyvfestészeti tanulmányai kezdetén a nagy módszertani mintaképet Hoffmann Edith, s benne látta a cáfolandó ellenfelet Gerevich Tibor is. Ő 1931-ben ekként bélyegezte meg Hoffmann Edit eredményeit: „Nem lehet elhallgatni, hogy olyan időkben midőn a cseh–szláv műtörténeti fajelmélet az elfogulatlan külföldi kutatók előtt már hitelét veszítette, egy különben igen érdemes magyar hölgykutató a magyar miniatúrafestészet egyrészt érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak”³⁹

Dvořák módszerének, s valószínűleg nemcsak legkésőbbi tanulmányainak legjelentősebb inspiráló tényezője, szakmai etikai aktualitása a Dilthey-i magyarázat-elv következetes érvényesítésében, a történeti megismerés relativitásának hangoztatásában rejlett. Egyet jelentett ez a feltétlen megállapítás, a történeti ítélet érvényébe vetett hit megrendülésével éppúgy, mint a jelenkornak viszonyítási alapként való felfedezésével. Hans Tietze idézi 1924-ben megjelent emlékezésében azt az 1913-as beszélgetésüket, amelyben Dvořák a forradalom előérzetéről szolt.⁴⁰ Ebben látta Tietze Dvořák metodikai fordulatának magyarázatát, az utolsó tanulmányok katasztrófaérzetének, a spiritualizmusnak mint válsághelyzeteket kísérő világnézeti jelenségnek forrását. E művészettörténeti szakmai problematika köréből csak egy lépés vezetett a Vasárnapi Körhöz, a már 1910 körül Fülep Lajos A Szellem folyóirata körül szerveződő fiatal magyar értelmiséghez, akiknek törekvéseit, akkor Zalai Bélát ajánlván Lukács György így jellemezte: „Z. a mi emberünk: antipszichológus, antipozitivist, metafizikus stb.”⁴¹ Még jellemzőbb a művészettörténeti orientációra ugyanebből az évből Popper Leó beszámolója berlini tanulmányairól: „sokat járok egyetemre Simmelhez, Cassirerhez, Wölfflin, amint megjósoltam, tényleg egészen hülye.”⁴² A későbbi visszatekintések és kritikák alighanem még szelídítene is e tudományos útkeresés radikalizmusán. A történeti megismerés relativitásából levont, végsőkéig vitt következtetést épp 1910 táján Popper félreértés-elmélete tartalmazta.

1919-ben, jóval a Panofsky által „német diaszpórának” nevezett emigrációs hullám előtt, „magyar diaszpóra” is volt. Oka mindenekelőtt a fent idézett radikálisan szaktudományos következetességű tudóstípus konfliktusa helyzetével, a hivatalnoki hely betöltésére képesítő tudásnak és megszerzett módszerességnek összeütközése a pozícióval, amelyre képesít; az európai látókörnek összeegyeztethetatlensége a nemzeti művészettörténetírás régi megfogalmazású igényével. Ennek az összeütközésnek köszönheti az egyetemes művészettörténetírás Wilde János, Tolnay Károly, Antal Frigyes, Hauser Arnold munkásságát. S hogy a konfliktus nem egyetlen történelmi momentum eredménye volt, bizonyítja többek közt Bodonyi József, Péter András, Gombosi György, Rabinovszky Máriusz sorsa, a 32 év előtti újabb művészettörténész-diaszpóra, s az azóta eltelt idő szórványosabb, de nem kevésbé tekintélyes személyi veszteségei.

Egy jubileum talán nem a legmegfelelőbb alkalom a magyar művészettörténetírás társadalmi közegével kapcsolatos, szükségképpen vázlatos ötletek felvetésére, még kevésbé a jelenbeli szituáció elemzésére. Száz évvel ezelőtt Henszlmannak, ha értelmezésünk helytálló, megtörtén, talán saját nagy érdemeit is kétségbevonva kellett meghalnia. Ha nem lettek volna kétségei, kimondták azokat a háta mögött mások, s hamarosan le is írták. Hetvenötödik éve megváltozott körülötte a társadalom, megváltoztak munkatársai, maga a tudomány is, amelynek meghonosításáért harcolt. Mindez változik ma is, körülöttünk is:

aligha tehetünk tehát jobbat, mint ha a művészettörténetírás alapkérdéseit idézzük emlékezetünkbe.

JEGYZETEK

1. Henszlmann életrajzához és bibliográfiájához mindmáig a leghasználhatóbb és legteljesebb összeállítás: SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái IV. Budapest 1896. 707. skk. col.
2. Archaeologiai Értesítő IX(1889) 285; Felső-Magyarországi Múzeumegylet Évkönyve X. és AE X(1890) 92 – vö. MAROSI E.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő XVIII (1969) 1. sk.
3. A székes-fehérvári ásatások eredménye, Pest 1864, HENSZLMANN I.–REISSENBERGER L.: A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom, Budapest 1883; Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa, Dr. Ludwig Haynald, Leipzig 1873. – vö.: KÖHEGYI M.–KOZÁK K.: Henszlmann Imre kalocsai ásatása, AE CII(1975) 101. skk.
4. Az Ipolyira vonatkozó kutatások újabb áttekintése jól – és ijesztően – jelzi művészettörténeti munkássága értékelésének elmaradását tevékenysége más területei mögött: Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga, szerk. Cséfalvay P.–Ugrin E. Budapest 1989. – BARDOLY I.: Rómer Flóris élete, Műemlékvédelem XXXII(1988) 223. skk.
5. Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII. dynastie des rois égyptienne jusqu'au XV^e siècle. Style égyptien, ordre dorique, avec atlas, Paris 1860; A középkor arányai, in: A székesfehérvári ásatások eredménye, Pest 1864. 46. sk.
6. Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stílusú műemlékeinek rövid ismertetése, Budapest 1876, Magyarország csúcsíves stílusú műemlékei, Budapest 1880.
7. „...die Frage z.B. ob ein Gemälde schön sei, ist in der Kunstgeschichte gar nicht gerechtfertigt“, és „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort 'schön' gar nicht vorkommt“. THAUSING, M.: Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft (1873), Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884. Újra kiadta: ROSENAUER, A.: Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI(1983) 143 – a fordulat hagyományához uo. 137.
8. KUBINYI F.–VAHOT I.: Magyarország és Erdély képekben I. 1853. Előszó 4.
9. TOLDY F.: A Magyar Tudományos Akadémia 1847. február 22-i felhívása, Előszó. Archaeologiai Közlemények I(1859) V.
10. (H. J.): Temesvár melletti kiásott alapok elrombolásáról, AE I(1869) 147.
11. Vö.: FORSTER GY.: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme, Budapest 1928.
12. Vö.: MRÁVIK L.: Pulszky Károly műve. Pulszky Károly emlékének, szerk. Mravik L., Szépművészeti Múzeum, Budapest 1988. 8. skk.
13. DOBROVITS D.: A magyar műemléki nyilvántartás története, Magyar Műemlékvédelem 1969–1970, Budapest 1972. 83. skk.
14. Művészek helyett szakembereket követel THAUSING: i. m. 1873/1983 (7. jegyz.) 146. sk. – A kérdés szerepelt a bécsi első művészettörténeti kongresszus hivatalos kérdései között is (1873) uo. 20. és SCHMIDT, G.: Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, uo. 12. sk.
15. A kis-bényi egyház, AK III(1860) 6. skk; Magyarország ókeresztény, román és átmenet-stílusú műemlékeinek rövid ismertetése, Budapest 1876. 5. skk.
16. SCHLOSSER, J. v.: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrsamkeit in Österreich, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2 (1934) EITELBERGER, R.: Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, Jahrbuch der Zentralcommission... I(1856) 92. skk – vö.: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, kiállítási katalógus, Collegium Hungaricum, Wien 1983. 16. sk., illetve: CENNERNÉ WILHELM G.: Rudolf Eitelberger und die Wandmalereien im Ungarischen Nationalmuseum, uo. 29. skk.
17. A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya (1878), Kisebbs munkái IV. Műtörténeti tanulmányok, Budapest 1887. 35.
18. Uo. 33.
19. Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések között, Pest 1841. 30.
20. Uo. 77.
21. Művészettörténet, A magyar történetírás új útjai, szerk. Hóman Bálint, Budapest 1931. 124.
22. A régi magyar művészet európai helyzete, Minerva III(1923) 98.
23. Uo. 99.
24. Művészet és világnézet, Vox Academica 1927. Kny. 1. sk.; Hagyomány és forradalom a művészetben, Magyar Művészet X(1934) 11.
25. A művészettörténelem főladatai, Budapest 1922. 3.
26. Uo. 1.
27. Uo. 11.
28. A régi magyar művészet európai helyzete, Minerva III(1923) 98. és A magyar művészet szelleme, Mi a magyar? szerk. Szekfű Gy., Budapest 1939. 420.
29. A magyar művészet története I. Budapest 1930. 5. sk.
30. A régi művészetek történetének mai tudományos állása, Budapest 1875. 4.
31. Az esztergomi főegyház kincstára, AE XIV(1880) 273.
32. Uo. 270.
33. Uo. 275.
34. A kérdés jó dokumentációja: A népművészet felfedezése. Tanulmányok a népművészetről és iparművészetről 1875–1899, bev. és vál. Kresz M., szerk. Szabolcsi H. Documentatio Ethnographica 4. Budapest–Szolnok 1973, vö.: SZABOLCSI H.: Kunstgewerbe-Bewegungen, Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 46. skk.

35. Az arányosság elméletének története a művészetben, Athenaeum XIII(1904) 46.
36. GERECEZ P.: Épületi maradványok az Árpádok korából, AÉ XV (1895) 365.
37. Vö.: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 68. sk. — A műemlékvédelem elveinek változásaihoz I.: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, hrsg. v. N. Huse, München 1984: „Restaurationen oder Konservieren?“ és „Denkmalwerte: Alois Riegl und Georg Dehio“ fejezetek: 84. skk.
38. Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule i. m. 1983 (16. jegyz.) 71. sk.
39. Művészettörténet i. m. 1931 (21. jegyz.) 123 — HOFFMANN E.: Henrik csukárdi plébános miniátor, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IV(1924–26) 4. skk.
40. Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellung, szerk. J. Jahn, Leipzig 1924. 183. skk.
41. Lukács György levelezése 1902–1917. Budapest 1981. 120. sz., 1910. november 18 körül, 277.
42. 1910. február 17. uo. 72. sz., 176.

Ernő Marosi: Henszlmann, oder die Stellung des Kunsthistorikers in der ungarischen Gesellschaft

Die hundertste Wiederkehr des Todestages von Imre Henszlmann gibt dem Verfasser Anlaß zu Überlegungen über grundlegende Charakterzüge der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung, die ihre Begründer — zu denen Henszlmann auch zählte — gekennzeichnet haben, und die bereits am Ende des 19. Jh. von einer jüngeren Generation der Kunsthistoriker bestritten wurden.

Verschiedenheiten der Methode, der Zielsetzungen und der literarischen Gattung der Veröffentlichungen kennzeichnen bereits die Mitglieder der „großen Trias“ der Begründer der ungarischen Kunstgeschichte. Henszlmann vertritt dabei eine stark von der Theorie durchsetzte Kunstgeschichte, in der umfangreiche Materialveröffentlichungen auf deduktive Weise in doktrinaire Konstruktionen eingebaut wurden. Die Tätigkeit von Flóris Rómer entspricht am stärksten dem Ideal der Sachkunde, die sich von einer allgemeinen Landeskunde ausgehend stark an die Forderungen der Kunsttopographie nähert. Arnold Ipolyi folgt dagegen bewußt den Zielsetzungen einer umfassenden Kulturgeschichte.

Diese parallel laufenden Lebenswerke entsprechen verschiedenen, durch persönliche Überzeugung und Methode bedingten Deutungen der nationalen Kunstgeschichte, deren Ziele die Ungarische Akademie der Wissenschaften bereits 1847, in ihrem Aufruf zur Pflege der Kunstdenkmäler, ausgedeutet hat. Die Denkmäler erfuhren dabei eine Wertung als Reliquien der Vergangenheit der Nation, und das Beispiel der gebildeten Völker wurde empfohlen, sie auf öffentliche Kosten zu erneuern, in Prachtwerken zu veröffentlichen und im Lichte der Dichtung zu beleben. Dieses Programm der nationalen Kunstgeschichte wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. durch die Ausbildung der Organisation der Denkmalpflege, durch Museumsgründungen, durch die Einführung der Lehre der Kunstgeschichte in die Universitätspraxis sowie in äußerst lebendiger Publikations- und Ausstellungstätigkeit verwirklicht. Bei der Verwirklichung der Ziele gerieten bald Kunstliebhaber und -Kenner — die einzigen Verbündeten der Gründergeneration — mit universal gebildeten Fachmännern in Gegensatz, die als professionelle Staatsbeamten die Schlüsselpositionen im Denkmal- und Museumswesen erwarben.

Die Keime dieses Konflikts sind bereits in der Auffassung der ersten Generation zu finden. Henszlmann war ein Schüler von Joseph Daniel Boehm, dessen universalgeschichtliche Auffassung ihn zeitlebens beeinflusste. Dieser sein Universalismus führte ihn zu einer gewissen Skepsis der Originalität des Kunstschaffens in Ungarn gegenüber, während in der gleichen Zeit der ebenfalls Boehm folgende Rudolf Eitelberger seinem universalgeschichtlichen Konzept den Rahmen der „Gesamtmonarchie“ fand. Diese Auffassung konnte in Ungarn freilich keine Nachfolge finden. Viel reibungsloser entsprach die kulturgeschichtliche Methode Ipolyis den Erwartungen der ungarischen Gesellschaft, indem er der Konzeption der „histoire par les monuments“ folgend die Kunstwerke als Dokumente der Nationalgeschichte deutete.

Grob typisierend könnte man die Standpunkte, die Henszlmann und Ipolyi vertraten, als zwei grundlegende Verhaltensweisen der Kunsthistoriker bezeichnen, indem Henszlmann von vornherein kritisch dem Akademismus gegenüber auftrat, während Ipolyi die Kunstgeschichte im Dienste der Kunstübung des akademischen Historismus sehen wollte. Letztere Zielbestimmung im Dienste einer Kunstpolitik kommt öfters in der neueren Geschichte der ungarischen Kunstgeschichte vor. Dementsprechend sahen die beiden bestimmenden Persönlichkeiten der ungarischen Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit, die Professoren Tibor Gerevich und Antal Hekler das Vorbild von Ipolyi als gültig an, dem Ideal der national ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung entsprechend. Die Zielsetzungen der Sachforschung wurden dabei durch diejenigen der kunsthistorischen Synthese verdrängt — eine Aufgabe, die bis heute im Vordergrund steht.

Die beiden Theoretiker der zwanziger Jahre griffen die Nachfolger der „großen Trias“ als Verleugner der Werte nationaler Kunst bzw. als Vertreter der „Kunstgeschichte ohne Namen“ an. Ihr Verteidiger, András Péter schrieb ihnen 1930 ein den Großen der Stilgeschichte gerechtes, wissenschaftlich begründetes Bewußtsein der Werte und der Zusammenhänge zu. In der Tat handelte es sich im letzten Viertel des 19. Jh. um den Auftritt einer professionell hochgebildeten Generation von Fachmännern, die – vorerst im Zeichen des Positivismus – scharf kritisch der Produktion der älteren Generation und dem ausschließlich nationalen Standpunkt auch gegenüberstanden. Erst dieser Professionalismus, dessen Herden die Landeskommission für Denkmalpflege und seit 1907 das neubegründete Museum für Schöne Künste in Budapest waren, macht die rasche Aneignung moderner Methoden der Kunstwissenschaft verständlich. Ein auffälliges Phänomen der ungarischen Kunstgeschichte am Anfang des 20. Jh. stellt die Verbundenheit fachmännischer Folgerichtigkeit mit sozialem Radikalismus dar.

In diesen Kreisen läßt sich besonders der große Einfluß Max Dvořáks nachweisen, dessen Schüler in Ungarn eine führende Rolle gespielt habe. Die Vorahnung der Katastrophe des Weltkriegs und die Auffassung des Spiritualismus als krisenbedingte Weltanschauung sind Elemente bei Dvořák, die auf eine Sympathie bei der jungen, antipositivistisch gerichteten Budapester Intelligenz Anspruch haben mögen, die sich zuerst gegen 1910 um die Zeitschrift *A Szellem* (Der Geist, Herausgeber L. Fülep und G. Lukács) versammelte. Der Konflikt dieser Kunsthistoriker fand 1919, nach dem Sturz der ungarischen Revolution, in einer Emigrationswelle seinen Ausdruck, die sogar „ungarische Diaspora“ genannt werden dürfte. Ähnliche Konflikte haben seitdem die besten Wissenschaftler der ungarischen Kunstgeschichte mehrfach dezimiert oder in die Emigration gezwungen.

Kerek évfordulók – szerencsénkre – időnként rákényszerítenek bennünket az emlékezésre, kiprovokálják, hogy feltegyük a kérdést, ki is volt tulajdonképpen az ünnepelt, mit tudunk ma róla, munkásságából mit ismer a szűkebb szakmai, és mit a tágabb közvélemény.

Nos, ha röviden és sarkítva akarunk válaszolni e kérdésekre, akkor azt kell mondanunk, hogy Henszlmann Imre munkásságát a tágabb közvélemény egyáltalán nem ismeri, neve nem fordul elő a kötelező tananyagokban, életéről, tevékenységéről nem írtak regényt vagy regényes életrajzt, nem készítettek sem filmet, sem TV játékot. Utcát ugyan elneveztek róla a Belvárosban, de ez olyan kicsi, s annyira nincs benne semmi, hogy aligha ismeri valaki. Nevét semmilyen intézmény, iskola, egyesület, díj vagy alapítvány sem őrzi. Sajnálatosnak kell tartanunk, hogy a Régészeti és Művészettörténeti Társulat díjai közül sem viselte egy sem eddig Henszlmann nevét.¹ Arcvonásait a korabeli metszeteken, fotókon kívül csupán egyetlen köztéri műalkotás, Schaár Erzsébet portrészobra őrzi a Műemlékfelügyelőség épületének falán.

A szakmai közvélemény természetesen ennél többet tud Henszlmannról, tevékenységének egy-egy részletét legalább szakmánként számon tartják. Irodalomtörténészek, filozófusok, művészettörténészek, régészek, a középkori építészet vagy a műemlékvédelem történetének kutatói időnként nekirugaszkodnak, hogy az életmű egy-egy számukra érdekes vonatkozását értékeljék, történetileg elhelyezzék. Összegzésre, szintézisre azonban eddig még nem került sor, Henszlmannról nem készült tudományos monográfia, folyóiratokban, napilapokban megjelent cikkei, tanulmányait sem életében, sem halála után nem gyűjtötték kötetbe, sőt írásainak még a bibliográfiáját sem állították össze.² Kéziratos hagyatéka lényegében szintén feltáratlan maradt, s némiképp szét is szóródott az elmúlt száz év történelmi viszontagságai közben.³

A végső mérleg tehát – ismét sarkítottan fogalmazva – negatív. Azt a kevés eredményt sem szabad azonban lebecsülnünk, amit az eddigi kutatások minden hiányosságuk, alkalmi és szórványos jellegük ellenére létrehoztak. Ezeknek rövid, vázlatos áttekintését kívánja adni a jelenlegi előadás.

Henszlmann Imre tevékenységére természetesen már kortársai is reagáltak. Párhuzam c. könyvéről Pulszky Ferenc írt alapos kritikát 1842-ben,⁴ kiemelve a gondolatok eredetiségét, de szóvátéve stílári nehézkességeit is; színbírálatait, dramaturgiai nézeteit pedig elsősorban Bajza József vitatta.⁵ Első művészettörténeti monográfiájáról, a kassai templomokról szóló könyvről is jelentek meg recenziók szép számmal,⁶ A hellén tragédia c. könyvnyi tanulmányáról a Magyar Szépirodalmi Szemle írt 1847-ben.⁷ Esztétikai elveit Erdélyi János elemezte és méltatta több ízben is az 50-es években.⁸ Külföldi tudományos tevékenységét is figyelemmel kísérték: 1853-ban Tassner Antal⁹ számolt be az Akadémia ülésén Henszlmann 1852 decemberi londoni előadásáról: ekkor adta elő először szakértő hallgatóság előtt arányelméleti kutatásainak eredményeit. 1858-ban pedig Csengery Antal¹⁰ tudósította szintén az akadémiai gyűlést arról, hogy Henszlmann tovább folytatta kutatásait Franciaországban, s elkészült munkáját Lenoir professzor véleményezte. Hazatérése után, a 60-as évek elején az Akadémia székházára kiírt építészeti pályázat kapcsán főleg a gótikáról vallott nézetei kerültek előtérbe. Henszlmann tervét és gótika-elméletét Ipolyi Arnold méltatta behatóbban.¹¹

Pályafutásáról, addigi munkásságának egészéről 1859-ben a Vasárnapi Újság,¹² 1862-ben Az Ország Tükre¹³ című képes hetilap számolt be. A nagyközönségnek szóló, arcképpel ellátott népszerűsítő írások adatai azonban nem mindig megbízhatóak. A szakmai reflexiók viszont elmaradnak. A hazatérte utáni csaknem három évtizedes alkotói periódusnak minimális a visszhangja, nagyobb építészettörténeti monográfiáiról alig ismerünk érdembeli bírálatot vagy vitacikket,¹⁴ jelentősebb írások már csak nekrológiaként jelentek meg róla.¹⁵ Ezek – jellegüknél fogva – természetesen magukban rejtik az egész életmű értékelésének alapelveit, de kifejtésükre, – a részletes elemzésre – terjedelmük miatt nem kerülhetett sor. Nem érdektelen azonban kiemelni néhány megállapítást belőlük, a retorikus külső mögött kirajzolódnak ugyanis a későbbi értékelés fő irányai. Beöthy Zsolt gyászbeszédében azt hangsúlyozta, hogy „első hirdetője a való kultuszának ... a realizmust egész halálodig mintegy megváltó elvül tanítottad...” „Neked köszönjük, hogy szemünk először fordult a magyar művészet múltja felé... Neked a tudatot, hogy e földet nemcsak vérünk hullása, hanem szellemünk alkotásai is magyarrá szentelték.” Gyulai Pál is azt tekintette legfőbb érdemének, hogy a magyar archeológia és műtörténelem kezdeményezője és megalapítója volt, s az esztétikai irodalomban is új irányokat tűzött ki. Myskovszky Viktor szükségesnek érezte még azt is hozzátenni, „hogy igazi magyar tudós, ki a tudományban a németek alaposságát a magyar lelkesedéssel és kedélyességgel fűzte egybe.”

A nekrológokat azonban hosszú ideig nem követték részletkutatások, az életmű összegyűjtésére, feldolgozására, monografikus értékelésre pedig kísérlet sem történt. Az első nagyobb igényű tudományos dolgozat, Korach Regina: Henszlmann Imre művészeti elmélete c. könyvecskéje Henszlmann halála után tizennégy évvel, 1902-ben jelent meg. Ezzel a művel kezdődik a tulajdonképpeni Henszlmann kutatás.

Korach Regina több oldalról közelítette meg Henszlmann elméleti munkásságát. Egyrészt felvázolta azokat a szellemi folyamatokat, amelyek szerinte Henszlmann tevékenységének háttérét képezték, s ezek párhuzama, ill. kifejezéseként értékelte írásait. Ez a folyamat – kissé leegyszerűsítve – az irodalmi klasszicizmus és a romantika korszakváltása, majd a „népnmzeti irány” térhódítása volt, de utalt az ezzel párhuzamos, bár szerényebb képzőművészeti mozgalmakra is. De alkalmazott egy másik megközelítést is: Henszlmann teljesítményét a gyakorlatias indíttatású elméletek közé sorolta, szembeállítva a filozófiai spekulációkból kiinduló – Kant, Schiller, Fichte, Hegel – típusú esztétikákkal, az alulról építkező, a gyakorlati tapasztalatokra alapozó Winckelmann, Lessing, Mengs, Goethe, Hirt típusú művészetelméletek közé. Az idealizmus-realizmus viszonylatrendszerében pedig egyértelműen a szépség elsőbbségét, egyeduralmát tagadó realiztikus irányzathoz sorolta Henszlmannnt. Sőt a naturalizmustól is elhatárolta: „Amily ellenszenvvel viseltetik Henszlmann a művészeti idealizmus iránt, épp úgy vélekedik az ún. naturalizmusról is, amely irány a természet hű megfigyelésére és pontos utánzására törekszik; ezt Henszlmann majmolásnak nevezi... Henszlmann felfogása tehát a két túlzó irány között foglal helyet, s jellemző vonásául a realitást, a valószerűségekre való törekvést nevezhetjük meg. Elmondhatjuk ezt általában a magyar esztétikáról, amelyben a magyar fajnak természeti viszonyok fejlesztette józansága is megnyilatkozik.”¹⁶ Két évvel később, 1904-ben jelent meg Gerevich Tibor nagy tanulmánya az arányosság elméletekről, ebben Henszlmann munkásságára is kitért. Szakmailag is megalapozatlannak tartotta Henszlmann számításait, végkövetkeztetése pedig éppen ellentéte annak, amit Korach állított: „egész elmélete tisztán spekulatív jellegű, mely hajszálgyökerekkel sem kapaszkodhatik az építészett fejlődésének szerves életet adó talajába... megvannak a természetes okai. Henszlmann tősgyökeres felvidéki német családból származik... mindig a németekkel rokonszenvez, a franciák rovására... annyi tény, hogy egy tipikus magyar egyenes, gyakorlati eszejárásával az ő helyén csakhamar

belátta volna a hasonló irányú arányossági törekvések meddő voltát.”¹⁷ Igaz, hogy Gerevich ezt csupán Henszlmann arányelméletéről állítja, s lehet, hogy ez az elmélet valóban megalapozatlan, téves, de ez semmiképp sem a szerző magyar vagy német voltából fakad. Mint ahogy realizmushoz való vonzódása sem.

A Korach Regiináéhoz hasonló feladatot vállalt Kelecsényi János, amikor 1910-ben Henszlmann Imre aesthetikája címen megírta tanulmányát. Ő is a nem spekulatív, történeti megközelítésű művészetbölcselek sorába helyezte Henszlmant, de a Korach említette neveket még kiegészítette Herder, Gotfried Semper s a kortársak közül Taine nevével. Henszlmann elméletét azonban végül is a romantikához sorolta: „hirdeti a romantika fő elveit: az egyéni, a nemzeti, a népi kidomborítását a művészetben.” Azt is kiemelőnek tartotta, hogy „az összehasonlító műbölcséleti módszer első magyar alkalmazója lett.” A hatásokat, a forrásokat Korachhoz hasonlóan sorra vette, de sok eredetiséget is tulajdonított – szintén Korachhoz hasonlóan – Henszlmannnak. Értékelésének végső summája: „az egyetemes műelméletben egyike az első művészetbölcseleknek, az első magyar művészetbölcselel és az első magyar romantikus művészetbölcselel.”¹⁸

Hamarosan megjelent egy harmadik, Henszlmann esztétikáját tárgyaló cikk is, Jánosi Béláé, ez azonban már nagy mértékben felhasználta a két előzőt. Jánosi is hangsúlyozandónak tartotta: „Henszlmann nem ír filozófiai esztétikát. Magasba törő spekulatív hajlam nem vezérli. Célja gyakorlati.” De azt is hozzátette: „Vannak azonban lapjai, melyek a tanulmányoknak az elméleti esztétika történetében is előkelő helyet biztosítanak.”¹⁹ Jánosi cikkében az az újdonság, hogy együtt tárgyalta Henszlmann és Erdélyi János esztétikáját, megvizsgálva sorsuk párhuzamos és eltérő vonásait, kettejük kapcsolatát és a kétségtelenül meglévő szellemi kölcsönhatásokat. Ez a cikk 1914-ben jelent meg, s némiképp a két jeles férfiú születésének századik évfordulója inspirálta.

Az évfordulóra való emlékezés egyébként igencsak szerényre sikeredett. 1913-ban csupán Schauschek Árpád – a Műegyetem rajztanára, Henszlmann közvetlen tanítványa – publikált egy rövid, ismeretterjesztő jellegű cikksorozatot a Rajztanítás c. folyóiratban.²⁰ A szerény terjedelem ellenére megpróbálta Henszlmann életét és tevékenységének valamenyny területét áttekinteni, számottevő újat azonban – alaposabb kutatások nélkül – nem tudott hozzátenni a korábbi Henszlmann képhez. Figyelemre méltó viszont, hogy mivel indokolta Henszlmann időszerűségét: „Ma, a darabművészet, darabtudomány, darabemberek korában minő követendő példa!”

1914-ben Szabó László írt egy megkésett emlékezést, szóvá téve Henszlmann méltatlan mellőzését, műveinek elhallgatását.²¹

Talán az évforduló, talán a figyelemfelkeltő cikkek végül is kiprovokálták, hogy pályázatot írjanak ki a Kisfaludy Társaságban. Ezt azután Schauschek Árpád dolgozata nyerte meg. A tekintélyes méretű tanulmány 1918-ban jelent meg a Társaság Évkönyveiben, mind-ezideig ez a legrészletesebb, legmegbízhatóbb életrajz és pályakép Henszlmann Imréről.²²

A Henszlmann kutatásnak az I. világháborúval záródó első korszakából még két, kis terjedelmű, speciális témájú cikket kell megemlíteni. Leffler Béla 1909-ben Henszlmann szépirodalmi munkásságát – két nyomtatásban megjelent és két kéziratban maradt német nyelvű drámáját – ismertette, elemezte, 1912-ben pedig Henszlmann dramaturgiai elveinek német forrásait kutatta fel.²³

A két világháború közti korszakban a Henszlmann kutatás szinte a semmivé zsugorodott. Forster Gyula 1928-ban egy akadémiai előadásában megemlékezett Henszlmann műemlékvédelmi érdemeiről,²⁴ Magyar Bálint pedig egy 1934-ben publikált írásában a Bajza–Henszlmann vita felvázolásával próbálkozott.²⁵ Több részletkérdést érintő kutatásnak nincs nyoma. 1938-ban, Henszlmann halálának 50. évfordulóján Petrovics Elek mondott egy szép,

esszé szerű emlékbeszédet,²⁶ Gerevich Tibor is írt egy Henszlmann érdemeit méltató újságcikket.²⁷

A kutatás történetének legújabb fejezetét Zádor Anna 1952-ben megjelent A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig című tanulmánya nyitja meg. Bár „Henszlmann elméleti magasságra törő, széles látókörű munkássága” – a pályakép részletes bemutatása, a művek ismertetése, az alapelvek és módszerek kritikus elemzése után – méltó helyére került tudományunk történetében,²⁸ az újabb részletkutatások ismét sokáig vártak magukra.

Nem hallgatható el az 50-es éveknek egy igencsak sajnálatos félresiklása sem. Míg a művészettörténet alapítóját tisztelte Henszlmannban, a haladó hagyományok marxista igényű feltárása során a magyar dramaturgia múltjának értékelésekor Hegedüs Géza – alig érthető, alig kideríthető okokból – Henszlmant „a dramaturgiai reakció legfőbb szószólójának” bélyegezte.²⁹ Ezzel az értékeléssel szállt szembe Oltványi Ambrus egy kéziratban maradt pályázati dolgozatában: „A romantika negatív tendenciáival való elvi leszámolás igénye az 1840-es évek elején már halaszthatatlan, sürgető szükségességgént jelentkezett. Ezt a feladatot végezte el Henszlmann Imre a „Regélő”-ben megjelent dramaturgiai cikksorozatában.” Henszlmant – nem alaptalanul – a realizmus elmélet előfutárának tekintette, aki „szinte már a visszatükrözés elméletét közelíti meg.”³⁰

A tulajdonképpeni részletkutatások csupán a 60-as években kezdődtek meg. Készült két szakdolgozat,³¹ melyek érintették Henszlmann munkásságának egy-egy részterületét, új lendületet azonban ismét Zádor Anna egy tanulmánya adott a kutatásnak. A Henszlmann Imre építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása c. írás tisztázta a nevezetes londoni előadás előzményeit, körülményeit, a gotizálás tendenciájának belső igényéből magyarázta Henszlmann fellépésének jogosságát, s arányelméletét nem matematikai problémának tekintette, hanem történészként a kor kihívására adott sajátos válaszként kezelte: „Az észbe vetett hit, amely szerint meg kell találni a középkori szerkesztés »titkát,« eltanulni szépségének »elméleti« alapjait és ennek segítségével azonos értékű és szépségű alkotások foghatnak keletkezni: jellegzetes következménye a felvilágosodás kora továbbélő racionalizmusának, amely ekkor már – túlélve igazi céljait – elfajult.”³²

1969-ben Levárdy Ferenc vállalkozott arra, hogy Henszlmann egyéniségéről portrét rajzoljon. A pályakép ismertetésén túl legrészletesebben ő is Henszlmann arányelméletével foglalkozott, kritikája azonban más oldalról közelítette meg Henszlmann elméletének problematikusságát: „Rendszerének leglényegesebb fogyatékosága, hogy egy 4000 éves építészeti fejlődési folyamatot lényegében azonos elvek segítségével akar megmagyarázni... Az alchimisták romantikus rajongása kellett ahhoz, hogy a buktatókról tudomást nem véve egyetlen elvből próbálja megmagyarázni a pécsi, kalocsai székesegyház, a kisbényi, belápatfalvai, jáki, lébényi templomok arányait...”³³

Henszlmann építészettörténeti módszerének konkrét kritikájára szintén 1969-ben került sor, Marosi Ernő a kassai templom monografikus feldolgozása során – a tudománytörténeti előzményeket áttekintve – oldotta meg ezt a régóta aktuális feladatot.³⁴

A 70-es évek közepén az irodalomtörténetírás is törlesztett valamit régi adósságaiból. Sor került végre arra, hogy a Bajza–Henszlmann vitát kellő alaposággal, tárgyilagossággal, történészhez méltó pártatlansággal feltárják. Ezt a munkát Széles Klára végezte el.³⁵ Elemzéseinek végkövetkeztetése, mely szerint „Henszlmann kritikus tevékenysége minden téren művészetelméletének összefüggő rendszeréhez kapcsolódik, annak alkalmazása” – átvette a szerzőt az újabb megoldandó feladatokhoz, Henszlmann művészetelméletének, művészettörténeti módszertanának vizsgálatához. A végső rendező elvet abban találta meg, hogy Henszlmann „nemcsak a művészettörténet fejlődését tekinti egységes, organikus fo-

lyamatnak, hanem ezt a művészi fejlődést ill. hanyatlást szorosan összekapcsolja az egyes történelmi korszakok fejlődésével ill. hanyatlásával is.” „Az organizmus törvényeire, alapjában a fejlett természettudományokra tekintő, azokat mintául vevő felfogás Henszlmann művészetelméletének egészét s minden egyes részletét áthatja.”³⁶

Az elmúlt két évtized egyébként sok kisebb részletkérdésben is hozott eredményeket. Több olyan tanulmány is született, amely ugyan nem kifejezetten Henszlmannal foglalkozott, de róla is fontos új ismereteket közölt. Borsos Béla például a műemlékvédelem hivatali szervezetéről írt tanulmányokat,³⁷ Czagány István³⁸ és Komárik Dénes³⁹ a Vigadóról szóló tanulmányaikban érintették Henszlmann szerepét. A nemzeti stílus problematikáját vizsgálva Hajnóczi Gábor⁴⁰ és Keserü Katalin⁴¹ foglalkozott Henszlmann írásaival, készült egy cikk Henszlmann építészeti kritikáiról⁴² is, Kőhegyi Mihály és Kozák Károly a kalocsai ásatásokról írt tanulmányt,⁴³ legutóbb pedig a Bajza–Henszlmann vitáról jelent meg egy újabb, a vita felszín alatti dimenzióit feltáró írás, Korompay H. Jánostól.⁴⁴

E rövid, vázlatos áttekintésből is nyilvánvaló, hogy sok részletkérdés napjainkig sincs kellőképpen feltárva, kikutatva. A helyzet jellemzésére változatlanul igaz az, amit Zádor Anna 1966-os cikkében leírt: „Henszlmann munkássága nem nyert mindeddig kielégítő feldolgozást. Ennek fő oka az, hogy Henszlmann mint korának több más tudósa is, sokoldalú, polihisztor-típusú egyéniség volt. Munkásságának modern igények szerinti feldolgozása számos tudományterület alapos ismeretét igényli. Egy összefoglaló feldolgozás alapjaként számos részmonográfiára lenne szükség...”⁴⁵

A szükséges további kutatásokat remélhetőleg a mostani évforduló, s ez az ülésszak is serkenteni fogja, s akkor talán belátható távolságra kerül a Henszlmann munkásságát feldolgozó monográfia elkészülése is.

JEGYZETEK

1. Az évforduló alkalmából a Társulat alapított egy Henszlmannról elnevezett díjat, amelyet első ízben 1990-ben ítéltek oda.

2. Fontosabb írásait természetesen felsorolja Szinnyi József (Magyar írók élete és munkái. IV. köt. Bp. 1896. 707–721.) a folyóirat és hírlapi cikkek listája azonban közel sem teljes. A mostani évfordulóra készült egy ajánló bibliográfia [Mendöl Zsuzsa: H. I. 1813–1888. Baranya Megyei Könyvtár, Pécs. (1988) 32.], de ez sem tekinthető teljesnek.

3. Henszlmann hagyatéka halála után a kassai Felsőmagyarországi Múzeumba került (lásd erről: Récsey Viktor: Azon gyűjtemények vázlatos ismertetése, melyeket Dr. H. I. a felsőmagyarországi múzeumegyletnek hagyott. A Felső magyarországi Múzeum-Egylet tizedik Évkönyve. Kassa, 1889. 14–24.), egy része ma is ott található, más része később, feltehetően Mihalik Sándor révén Budapestre került, s ma az OMF-ben található.

4. Pulszky Ferenc: Párhuzam. Athenaeum, 1842. aug. 4. VI. évf. II. félév, 15. sz. 113–118.

5. A vitában megjelent írásokról lásd: Széles Klára: H. I. – Bajza József vitája. Irodalomtörténet, 1876. 1. sz. 37–62. lap. Korompay H. János: Bajza József és H. I. vitája a francia drámáról. Irodalomtörténeti Közlemények, 1986. 5. sz. 507–522.

6. Pesti Hírlap, 1846. dec. 22. 800. sz. 411. – Egyházi Literatúrai Lap, 1847. jan. 3. 10. IV. évf. 1. sz. 1–3., 2. sz. 6–8. lap – Nemzeti Újság, 1847. febr. 18. XL. évf. 439. sz. 111–112.

7. Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847. aug. 8. 6. sz. 87–91.

8. Erdélyi János: A hazai bölcsészet jelene. Irodalmi levelek. Esztétikai előtanulmányok. Esztétikai tanulmányok (Filozófiai és esztétikai írások. Bp. 1981. 91–92., 613., 645–650. és 678.)

9. Tassner Antal: H. I. I. tagnak az építészek angol kir. intézetében tárgyalt fölfedezéséről... Magyar Akadémiai Értesítő, 1853. ápr. XIII. évf. II. sz. 45–53.

10. Csengery Antal: Tudósítás H. I. építészeti felfedezéséről... Magyar Akadémiai Értesítő, 1858. XVIII. évf. I. sz. 60–67.

11. Ipolyi Arnold: A magy. Akadémia palotájának tervei. Pesti Napló, 1861. febr. 28. márc. 2. 6. 9. 10. XII. évf. 49. 51. 54. 57. 58. sz.

12. Vasárnapi Újság, 1859. máj. 22. VI. évf. 21. sz. 241–242.

13. Az Ország Tükre, 1862. márc. 1. I. évf. 5. sz. 65–66. Hasonló arcképes ismertetés később is jelent meg róla: Magyarország és Nagyvilág, 1871. dec. 31. VII. évf. 53. sz. 685–686. és Ungarische Illustrirte Zeitung, 1872. jan. 17. II. évf. 3. sz. 17–18.

14. Francia nyelvű arányelméleti munkájáról Szumrák Pál írt ismertetést (Pesti Napló, 1860. okt. 18. XI. évf. 241. sz. 2.), az Arch. Közleményekben megjelent Mátyás királyról szóló cikkét szintén a Pesti Napló méltatta (1862. febr. 28. márc. 1.). A székesfehérvári ásatásokról szóló könyvről két recenzió jelent meg (Magyar Sajtó, 1864. máj. 7. X. évf. 104. sz. 488. és Pester Lloyd,

1864. máj. 28. XI. évf. 120. sz. 2., G. W. aláírás-sal – feltehetőleg Wenzel Gusztáv írása.). Rómer Flóris 1866-ban az Arch. Közleményekben megjelent Bélapátfalvát tárgyaló tanulmányát méltatta (Pesti Napló, 1866. júl. 12. XVII. évf. 158. sz. 2.), Ipolyi Arnold pedig a Műrégészeti Kalauz kötetét (Pesti Napló 1866. szept. 28., 29., 30. XVII. évf. 222, 223., 224. sz.). A kalocsai ásatásokról szóló német nyelvű beszámolót két lap ismertette (Pester Lloyd, 1874. júl. 10. XXI. évf. 157. sz. 5. és Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 277–279.). S végül a Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílus műemlékeinek rövid ismertetése című kézikönyvről a Századokban írtak. (1877. febr. 15. II. füzet, 159–161.).
15. Haláláról, temetéséről szinte valamennyi fővárosi napilap és folyóirat megemlékezett: Abendblatt des Pester Lloyd, 1888. dec. 6., 281. sz. 1. – Archaeologiai Értesítő, 1888. 442. – Budapesti Hírlap, 1888. dec. 7. VIII. évf. 338. sz. 1–2.: Három halott (vezércikk). A tudomány halottjai. Hunfalvy János, H. I. (nekrológ) 5. Két tudós a ravatalon (a temetésről) – Egyetértés, 1888. dec. 7. XXII. évf. 338. sz. 5.: Két tudós halála. Hunfalvy János és H. I. – Fővárosi Lapok, 1888. dec. 6. XXV. évf. 337. sz. 2479–2480., dec. 7. 338. sz. 2485., dec. 8. 339. sz. 2496.: Beöthy Zolt beszéde a temetésen. – Magyar Tud. Akadémia Almanach. Bp. 1890. 359–361. – Nemzet, 1888. dec. 6. VII. évf. 337. sz. 2–3. – Pesti Napló, 1888. dec. 6. 339. évf. 337. sz. 2–3., 1889. máj. 23. 24. 40. évf. 141–142. sz. 1.: Myskovszky Viktor: H. I. emléke (emlékbeszéd Kassán). uaz: A Felsőmagyarországi Múzeum-Egylet tizedik Évkönyve. Kassa, 1889. 1–13. – Századok, 1888. XXII. évf. X. füzet. 961–962.: (Szilágyi Sándor emlékezése) – Természettudományi Közöny, 1889. dec. XXI. kötet, 244. füzet, 602–603. – Ungarische Revue, 1889. I. Heft. 52–54. – Vasárnapi Ujság, 1888. dec. 9. XXXV. évf. 50. sz. 814–815.: (Pulskzy Ferenc: H. I.) – Gyulai Pál: H. I. (H. I. a képzőművészetek fejlődése Bp. 1906. Olcsó Könyvtár bevezetője-ként, 3–6. és Gyulai Pál: Emlékbeszéd. Bp. 1914. 414–416.).
16. Korach Regina: H. I. művészeti elmélete. Bp. 1902.
17. Gerevich Tibor: Az arányosság elméletének és gyakorlati alkalmazásának története a művészetben. Athenaeum, 1904. 1. sz. 38–63. 3. sz. 318–354. H. I.-ről: 325–333.
18. Kelecsényi János: H. I. aesthetikája. Athenaeum, 1910. XIX. kötet, 2. füzet, 83–131.
19. Jánosi Béla: H. I. és Erdélyi János aesthetikai elmélete. Budapesti Szemle, 1914. CLIX. köt. 26–65.
20. S. (Schauschek Árpád): H. I. (1813–1888) Rajzoktatás, 1913. 157–158., 180–183., 209–211., 1914. 71–73. 99–104.
21. Szabó László: H. I. a magyar építészet történetének úttörője. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közönye. 1914. 7. sz. 116–119.
22. Schauschek Árpád: H. I. (1813–1888). A Kisfaludy Társaság Évlapjai. Új folyam, 54. kötet. 1917–1918. Bp. 1918. 151–213.
23. Leffler Béla: H. I. mint drámaíró. Irodalomtörténeti Közlemények, 1908. XIX. évf. 4. füzet. 425–432. és Leffler Béla: H. I. dramaturgiája és a németek. Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezéséről. Szerk. Gragger Róbert. Bp. 1912. 228–237.
24. Forster Gyula: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme. Bp. 1928.
25. Magyar Bálint: A francia romantika, Bajza és Henszlmann. Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér hatvanadik születésnapjára. Bp. 1934. 167–182.
26. Petrovics Elek: Emlékezés H. I.-re. Budapesti Szemle, 1938. CCXLVIII. kötet. 366–368.
27. Gerevich Tibor: Kassai német kisdiajból világhírű magyar tudós. Nemzeti Ujság, 1939. jan. 1.
28. Zádor Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951. Bp. 1952. 9–40.
29. A magyar dramaturgia haladó hagyományai. Összeállította Csillag Ilona és Hegedűs Géza. Bp. 1953. 19., 341–343.
30. Oltványi Ambrus: A realista ábrázolás kérdései az 1840-es évek magyar irodalomkritikájában. (1954). MTA Akadémiai Könyvtár. Kézirat-tár, 48/I. oszt.
31. Marosi Ernő: A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban. Bp. 1963. (németül: Das romantische Zeitalter der Ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica. Tom. VII. Bp. 1965. 43–78.). Tímár Árpád: H. I. és a reformkori műkritika. Bp. 1964.
32. Zádor Anna: H. I. építészettelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 2. sz. 207–228.
33. Levárdy Ferenc: H. alkotó egyénisége. Művészettörténeti Értesítő, 1969. 3. sz. 193–200.
34. Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. I. A kassai Szent Erzsébet templom a művészettörténeti irodalomban. Művészettörténeti Értesítő, 1969. 1. sz. 1–45., 2. sz. 89–127.
35. Széles Klára: H. I. – Bajza József vitája. Irodalomtörténet, 1976. 1. sz. 37–62. Korábban, a Bajzával foglalkozó szakirodalom rendkívül elfogultan közelített H. szerepéhez. Szűcsi József például így vélekedett: „... a német egyetemekről sokféle, de nem egészen megemészített ismeretekkel mostanában hazakerült H. is vitázgatót ... Bajzának H. felett egy tudákos, pökhendi cikkben...” (Szűcsi József: Bajza József. Bp. 1914. 282., 284.)
36. Széles Klára: Egy magyar művészetelméleti koncepció a múlt századból (H. I.). Filológiai Közöny, 1975. 1. sz. 18–41. és Széles Klára: H. művészettörténeti előadásairól. Irodalomtörténeti Közlemények, 1975. 1. sz. 54–60.
37. Borsos Béla: A „Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságá”-nak működése és a gyűjtemények kialakulásának kezdete. Magyar Műemlékvédelem, 1967–1968. Bp. 1970. 43–63., és Borsos Béla: A magyar műemlékvédelem hivatala és gyűjteményei az 1881. évi törvény megjelenésétől Henszlmann haláláig (1888). Magyar Műemlékvédelem 1971–1972. Bp. 1974. 23–46.
38. Czagyán István: A pesti vigadó épület-tömbje. Építés-Építészettudomány, 1970. 1–2. sz. 173–268.
39. Komárik Dénes: A nemzeti építőstílus keresése. Feszli és a pesti Vigadó. Építés-Építészettudomány, 1985. 1–2. sz. 127–136.
40. Hajnóczi Gábor: Nemzeti építészetünk stíluskérdései az Akadémia székházára kiírt pályázat

körül vitában. Építés-Építészettudomány, 1985. 1–2. sz. 81–98.

41. Keserü Katalin: A képzőművészet szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában. Bp. 1988. 215–233.

42. Timár Árpád: H. I. kora építészetéről. Építés-Építészettudomány, 1974. 3–4. sz. 547–552.

43. Kőhegyi Mihály – Kozák Károly: H. I. kalocsai ásatása. Arch. Értesítő, 1975. 1. sz. 101–116.

44. Korompay H. János: Bajza József és H. I. vitája a francia drámáról. Irodalomtörténeti Közlemények, 1986. 5. sz. 507–522.

45. Zádor Anna: H. I. építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 2. sz. 207–228.

+++

Az itt felsorolt cikkeken, tanulmányokon kívül H. neve természetesen megtalálható a legfontosabb lexikonokban, kézikönyvekben, irodalomtörténeti és esztétikatörténeti összefoglalásokban is. Adataik azonban sokszor hibásak, megállapításaik felületesek, megalapozatlanok. A legkritikább esetben érződik csak, hogy az értékelés önálló kutatáson, vagy legalább az eredeti H. szövegek ismeretén alapul. Legkirívóbb példája ennek A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig. c. kézikönyv, amely a Párhuzam előszavának egy kiragadott, félreértett félmondatából H. felvilágosodás és forradalom ellenességére következtet: „... azokat az eszméket tartja a kozmopolitizmus megnyilvánulásainak H. amelyek Petőfiék számára az európai szellemi háttérrel jelentették...”. (Bp. 1965. 664–667.).

Árpád Timár: Geschichte der Henszlmann-Forschung

Henszlmanns Tätigkeit wurde bereits von seinen Zeitgenossen gewürdigt. Über seine Bücher und Studien wurden Rezensionen und Kritiken unter anderem von Ferenc Pulszky, Flóris Rómer und Arnold Ipolyi veröffentlicht. Als er starb, brachten schier alle Budapester Tageszeitungen und Zeitschriften Nachrufe, in denen sein Leben und seine wissenschaftliche Leistung eingeschätzt wurden. Die wissenschaftliche Bearbeitung seiner Tätigkeit begann mit Regina Korachs im Jahre 1902 erschienener Dissertation. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden vor allem seine ästhetischen, dramaturgischen und kunsttheoretischen Ansichten untersucht, aber auch über seine Proportionstheorie (Tibor Gerevich) sowie seine Verdienste um die Denkmalpflege (Gyula Forster) erschienen Schriften.

Eine neue Etappe der Forschung begann, als Anna Zádors Abhandlung im Jahre 1952 erschien, die Henszlmanns Platz in der Wissenschaftsgeschichte bestimmt hat. Die Ergebnisse der Detailforschungen wurden von den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts an veröffentlicht. Es wurden Studien über seine Tätigkeit im Bereich der Literatur, Architekturgeschichte, Denkmalpflege und Kunstkritik sowie über seine Gotik-Begriff, seine Proportionstheorie und die von ihm durchgeführten Ausgrabungen geschrieben. Die monographische Bearbeitung seines Lebenswerkes steht aber noch aus.

1. Alapelvek

Vajon lehet-e a művészetek *törvényeiről, fejlődéstörvényeiről* beszélni? Ha igen, miképpen lehet meghatározni ezeket a törvényeket?

Henszlmann Imre egyértelműen állást foglal ilyen törvények létezése mellett, s következetesen törekszik elméleti és gyakorlati megfogalmazásukra. Közismerten sokoldalú tevékenysége során – művészettörténettel, archeológiával, műemlékvédelemmel foglalkozva; egyetemi tanárként, vagy közjátékszerűen: irodalomkritikusként – vezérfonal gyanánt érvényesíti, kifejti és alkalmazza a művészetek törvényeiről vallott felfogását.

Közvetlenül, teoretikus formában, voltaképpen kétszer ír erről. Élete derekán, majd halála előtt. A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók ülésein, 1864–65-ben, illetve *A képzőművészetek fejlődése* című összefoglaló munkájában (1884–85, – 1906.).¹ De közelebbről úgy láthatjuk, hogy a művészetek egymással összefüggő rendjének felvázolása szerepel már *A hellen tragoedia* érvelésében is. Ez volt a tárgya egy felolvasásának a Kisfaludy Társaságban.² Itt fent jelzett elméleti rendszere nyomán illesztette helyére a görög tragédiát, kifejtve, hogy miért indokolatlan és túlbecsülő a kortársi ítélet e műfajt illetően. Felolvasásának gondolatmenete mintegy folytatása a szépirodalmi lapokban, Bajza Józseffel folytatott dramaturgiai vitájának.³ S hasonlóképpen e továbbfejlesztett alapelvek vezérlik későbbi, kisebb és nagyobb dolgozatait, akadémiai előadásait, cikkeit, akár *A középkori építészet*-ről, akár a góthok művészetéről, vagy a középkori román építészeti chronológiáról, avagy *Az Akadémia palotájának történetéről, Magyarország csucs-íves stílyü műemlékeiről* van szó.⁴

Visszatekintve azt tapasztalhatjuk hogy lényegében már legelső könyvében, a *Párhuzamban* (1841) is felbukkannak a felfogás alapvető gondolatai, s különös hangsúlyt kapnak akkor, amikor válaszol Pulszky Ferenc bírálatára.⁵ Egyetemi előadásait pedig tekinthetjük úgy, mint e művészeti törvények jelentkezésének szisztematikus követését az ókori Kelet művészetétől, Egyiptomtól a németalföldi, holland festészetig. (Ez a legnehezebben hozzáférhető anyag, jelenleg hektografált kéziratként található meg, hét kötetben.)⁶

Az említettek közül időrendben az elsőben, a *Párhuzam*-ban így nyilatkozik a művészeti törvények létezésének, felfedezésének igényéről:

„...nem elég többé, valamit csak éreznünk a művészetben, hanem egyszersmind tudnunk is kell és szükséges önmagunkkal számot vetnünk, e' vagy ama mű miért tetszik, miért mondjuk jónak vagy jelesnek”.

Kifejti itt, hogy egyik célja volt: „öneszmélkedésre ... ébresztetni”, „kivergődni a bizonytalan, alanyi ítéletekből”. Meggyőződésének ad hangot, mely szerint a művészetben a „külidomok” ugyan „tetemesen változnak”, de „az alapelv, a dolog lényege.... mindig ugyan az marad”. Mivel a „szép”-nek nincs egyezményes meghatározása, szándékosan a „művészi” kifejezést választja mintegy terminus technicus-ként, s arra törekszik, hogy minél pontosabban körülhatárolja, elválassza a nem-művésztől.⁷ Huszonhárom évvel később, – a szabadságharc, annak bukása, angliai, franciaországi emigráció után – a már felidézett, tudományos ülésen így tér vissza a felfogásának tételes megfogalmazása:

(nem),...áll azon már a szobrászatra és festészetre nézve is igen ingatag szójárás „de gustibus non est disputandum”, vagyis hivatkozás az egyéni ízlésre.”

Ugyanitt más szavakkal is megismétli állításának lényegét: „Egyéni ízlésnek nem lehet szava a műkritikában”.⁸

Igen, de vajon miként gondolja el Henszlmann azt a műkritikát, amely fölötté áll az ingatag, forgandó egyéni ízlésnek, amely másutt szereplő szóhasználatával élve: tudományos alapokon nyugszik? (Ma interszubjektívnek nevezhetnénk.) A már citált tézisekben így körvonalazza álláspontját: „a műnek *léjtoga* az azt létrehozó *okoktól* és *körülményektől* van feltételezve, melyek meghatározott *cél* felé irányozvák, s így meg lehet tudni, vajjon e cél az összhangzatos esztétikai hatás eléretett-e vagy sem?” Az ítéletalkotás módszerénél a természettudomány („a természet bűvárok”) eljárását tekinti mintának, azaz az általános törvényeket „az *egyes tapasztalatok összegéből*” elvonó metodust. Mindezt a kijelölt, követendő út: „Szükséges tehát a *különféle korok és népek egyes műveit* tanulmányozni, egymáshoz hasonlítani, eredetök okait és körülményeit vizsgálni, s *így emelkedni a törvényekhez*, melyek parancsai alatt e művek keletkeztek.”⁹ Ez a fajta empirikus, induktív megközelítés az, amely egyben tükrözi Henszlmann kora tudományosságának eredményeit, s ezek — akkor — úttörő alkalmazási kísérleteit a műalkotások szakszerű megítélésére, a művészettörténet tudományos szintre emelésére.¹⁰

2. Az alapelvek a gyakorlatban

Ennek a programnak beváltása, az elvek alkalmazása, valóságos anyagra, példák összefüggő sorozatára, legteljesebben Henszlmann művészettörténeti előadássorozatában található meg.

Ezek az előadások természetesen nem alapulnak minden részletükben Henszlmann önálló kutatásain. Meg is jelöli az egyes korszakoknál, kultúráknál, hogy mikor, melyik kortárs-tudós legutóbbi munkájára támaszkodik. (Az asszír művészetnél például Rawlinson-ra, az olasz festészet esetében Crowe és Cavalcasselle köteteire stb.)¹¹ Mégis, az előadások egészen végigvonul, sokszor az idézett szerzőkkel való egyetértés vagy vita formájában hangot kap saját egységes, következetes, igen határozott felfogása a művészetek fejlődésének egyetemes érvényű törvényszerűségeiről.

Az érintett tárgyak köre a jelzett korszakhatárig teljességre törekvő. Például az ókori Keleten belül Egyiptom, Babylon, Asszírán kívül külön foglalkozik Chaldea-val, Perzsiával, Phonicia-val stb. A kortársak közül csak Franz Kugler összefoglalása ölel fel jóval tekintélyesebb anyagot; ő a Csendes-óceáni szigetvilág, Mexikó, Ceylon, Nepal, Java művészetének tárgyalására is kiterjed.¹² Henszlmann saját, adott tárgykörön belül földrajzi, időrendi és fejlődésrendi hierarchiát alakít ki egyidejűleg. Az összefüggés rendjét a következőképpen látja:

„Valamint a természetnek általános, úgy az ember történelmének külön oekónomiája a *nemzetek és népek egymásbéli fejlődésére* utal; teljesen amabban, nyomtalanul emebben nem vész el sem test, sem szellem, ritkán technika; és vajjon nem elegendő-e hogy a Hellenek az Egyiptomiak és Középázsiaiak *vál-lán emelkedve* felnőttek nemcsak saját Olympusokig, hanem plastikájuk.... emelkedettségével még...ma is mestereinknek kell ismernünk.”¹³

Ez az „egymásbéli fejlődés”, a kultúrák egymás „vállán emelkedése” Henszlmann felfogásának mintegy kulcs-kifejezése. Miközben a megfogalmazásmód érzékelteti, hogy példaképnek tekinti a természettudományokat (anyagmegmaradás-elv szellemi változata); aközben a kiemelt fordulatok hordozzák a látásmód specifikumát. Eszerint például egymást időrendben követő kultúrák egymásból fejlődnek, azaz átveszik és továbbviszik egymás technikai, művészi eredményeit. Akkor is, ha földrajzilag ugyancsak távol esnek egymástól. Így szemlélteti ezt akár az egyiptomi — asszír — perzsa — szicíliai — görög építészet esetében:

„Ha... a persepolisi palotákat az assyriakkal összehasonlítjuk, feltűnik ama nagy haladás, melyet az építészet amazok emelésénél tett; feltűnik, hogy Persepolisban az építészetben az egyiptomi oszloprendszert véve mintául, ebben ismét mintát szolgáltatottak a helléneknek, vagy legalább ezekkel egy irányban haladtak; mert hiszen a régi Parthenon, a korinthusi és assosi templom, keletkezése korára nézve a persepolisi épületekkel megegyezik és ezeket alkalmasint csak a legrégebbi ... templomok Sziciliában valamivel megelőzhetik.”¹⁴

S ez a fajta fejlődési sor, láncolat tovább folytatódik a görög, római, illetve az ókeresztény, bizánci, majd gótikus művészeteknél. „A román építészet középett tart egyrészt az ókeresztény vagy bazilika-féle és bizánci, másrészt a csúcsíves építészet között, mégpedig valamint alakzására, úgy korára nézve is, mely utóbbi a VIII. század végétől terjed Franciaországban a XV. század mintegy derekáig, Németországban a XIII. század mintegy negyedik, nálunk kb. hatodik évezredéig.”¹⁵ Az így egymásbakapcsolódó láncszemek ekként összefűzik az egyiptomi síremlékeket a francia csúcsíves katedrálisokkal. Például a támfalak révén: a „támok láthatók már Egyiptomban (gizehi sírok falát erősítik), hellen akropolisokon és a római erődtételeknél; a bizánci építészetben támok kevésbé, a románban csak fejlődtebb korában fordulnak elő. Főképpen Németországban igen sokáig uralkodik a falszalag, míg Franciaországban, ...” az „ívtám rendszerén” elérték a „kifejlődés tetőpontját”.¹⁶ Ez a példa felmutatja azt is, hogy ez a fejlődési sor nemcsak bizonyos építészeti művekre, hanem az egyes összetevőkre, itt építészeti elemekre is vonatkozik. Többnyire ezek válnak az egyes technikai fogások eltanulásának hordozóivá, de a továbbfejlesztés, sokszor funkcióváltozás jól látható szemléltetőivé is. Henszlmann azt vallja, hogy tulajdonképpen már az egyiptomi óbirodalom köépítészeténél „csaknem minden idomot megtalálunk”: a pillért, pilastert, oszlopot, gerendázatot, triglyph-et, metop-ot, támot, boltozatot. De mindezek, – a fentidézett témához hasonlóan – a későbbiekben nyerik el fokozatosan egyre fejlettebb formájukat, egyre jelentősebb statikai és művészi szerepüket. Hasonló a véleménye az alapvető díszítő elemekről is: a capituellek dóriai és növényi változatáról, a csigáról, meanderről, korinthusi capituelléről.¹⁷ Ugyanakkor ízelítőt adhatnak e kiemelt részletek abból is, hogy ez a szemlélet mennyire átfogó, teljeskörű; s hogy átmeneti változatok találhatóak népek, kultúrák között éppúgy, mint technikáknál, formák fokozatainál. Így az egyiptomi, ókori keleti és görög-római művészet kapcsolatát egyhelyütt eképpen világítja meg:

„Vannak, kik átmeneti láncszemnek a perzsa plasztikát tekintik; azonban ... ezen ... hidat nem az assyriánál gyöngébb perzsa szobrászatban, hanem inkább a lykiai vagy általán a kisázsiai művészetben kell keresni, mely ... két kútforrásból merített: az egyiptomiból és az assyriból.” „...a görögökön kívül... szorosan ragaszkodott az assyri iskolához az etruszkok nemzete.”¹⁸

Azaz: megkeresi, felmutatja a földrajzi és történelmi; idő- és térbeli hagyományozódás lépcsőfokait. Itt most a szobrászatról van szó, de hasonló következtetéssel fellelhető ez az összefüggésrend egyrészt a többi művészeti ágon belül, másrészt a különböző művészeti ágak között is. Egy-egy kultúrán belül, s a különböző kultúrák között, egyaránt. Előbbire példa lehet akár Egyiptom, ahol:

(ahogyan) „a sziklasír a piramisból fejlődik, úgy a templom a sziklasírból ered s azon cellákból, melyek a piramisokhoz, mint kis szentségek voltak csatolva.” Vagy: „a gúlának rokon alakja az obelisz, sőt mondható, hogy az egyenesen a gúlából származik, annak mintegy összevonását, mintegy soványítását képezi, négy oldala egész úgy, csakhogy sokkal meredekebben csúcsa felé szökik, de nem kerül abba, hanem a pyramidionnak nevezett kis piramisba végződik, mely némi gúlánál is megvan”¹⁹

S ennek a piramis – sziklásir – templom, illetve gúla – obeliszk – pyramidion sorozatnak megfelelője az, amikor az építészet – szobrászat – festészet egymásratámaszkodását, egymásból-fejlődését a domborművek, reliefek átmenetein át például így hozza közel: „Úgy kell hinnünk, hogy azon korból, melyben a legrégebb egyiptomi *domborművek* származnak, ezek is, mint a *szobrok* túl voltak az *építészet* gyámságán, s elég önállóan léptek fel az emez által számukra készített falakon, sőt a halotti táblákon”. Az egyiptomi sírok sötétjében elsősorban az a cél, hogy tartós legyen a dombormű. S ezt azzal érik el, hogy vigyáznak: „ne emelkedjék túl a fal” felületén, „ne legyen alkalom inkább kiszökő részeinek könnyű letörésére” s Henszlmann úgy látja, hogy ezért lesz az egyiptomi dombormű úgynevezett „relief en creae, krilonoglyph az az a bemélyedésből a fal felületéig elég laposan kiemelkedő dombormű”, amely ily módon „közelebb áll a *festett kép*hez, semmint a szoborhoz, s ezért nem is nélkülözheti a szint, a befestést.”²⁰

Nemcsak a képző- (a „razoló”-) művészeteken belül mutatja fel ezt a fajta szabályszerű fejlődésrendet, földrajzi, történeti fokozatsort, s „egymásból szülemést”, hanem velük szerves összefüggésben az irodalom, zene formáin, műfajain, elemein belül is.²¹ Ilyen összefoglalást nyújt erről a már idézett, 1864-es előadásában:

Születésük:	Költészet:	Zene:	Rajzművészetek:
első	epica	rhythmus	építészet
másod	lyrica	melodia	szobrászat
harmad	dramaturgia	harmónia	festészet ²²

A sorrend tehát, – mint a már taglalt példánál, – nem egyszerű egymásután csupán, hanem egymásra- és egymásból épülő, építkező, hierarchikus rend. A fejlődési foknak megfelelő hasonlóság felfedezhető így az egyes művészeti ágakon belül, de ezek között is. Henszlmann a három fő művészeti ágon, kifejezési módon belül az egymásra következő, kibontakozó fejlődési folyamat közös jegyeit szintén három alapvető felfogásmódban látja: a jelképes (szimbolikus), tipikai, s végül a legmagasabb szintű: jellemzetes, egyéni ábrázolásmódban.²³ Ez utóbbihoz sorolja a nemzeti jellem, avagy a mesterek alanyi jellemének megmutatkozását is. Ezt a különbséget szemléltetheti például az egyiptomi művészet szimbolikus jellege (például a színezésben is nem a természet az irányadó, hanem ez a jel-szerp: a férfitest mindig vörös, a női mindig sárga); a görögök szobrainak, – drámai figuráinak, hőseinek és isteneinek egyéniségtől elvont „mintegy fogalomféle” megjelenítése; illetve a legtöbbször ez utóbbival szembeállított, a keresztény művészetben főtényezőként megjelenő karakter: Michelangelo, H. Holbein, avagy Shakespeare figuráinak színes sokfélesége, egyedisége.²⁴ E legutóbbi, legmagasabb szintű ábrázolásmód érvényesül abban is, amikor például Krisztust más-más: német, angol, olasz stb. nemzeti változatban, „nemzeti képre” formálják, amikor „jó anachronizmus” tanúi lehetünk.²⁵

Henszlmann bevonja rendszerébe valamennyi művészeti ágat, minden művészi megnyilatkozást. (Egy helyütt a festészet legkezdetlegesebb jelentkezéseként a tetoválást említi,²⁶ voltaképpen a táncot, s a mimikát kezeli csak mostoha módon.)²⁷ De nem elégszik meg ezzel. Felfogásának szerves részét képezi az is, ami a művészet körén kívül esik; mindaz, ami a művészet eredetének, forrásvidékének, hátterének, feltételeinek nevezhető. Művelődéstörténeti, néprajzi tényezők alakulásától a földrajzi, gazdasági, anyagi és politikai körülményekig. Eszerint az eddig vázolt fokozatosság megmutatkozik például az anyagok felhasználásában is: előbb találkozunk a nyers föld, s később a fa, majd a kő megmunkálásával, a technika fejlődésének megfelelően (l. terasz, gúla; könnyű oszlop; piramis). Ezen belül is megjelöljük a lépcsőzetességet: előbb a tömeghatással kezdik (sziklavágás), később térnek rá az alak-formálásra, annak is előbb a mennyiségével lenyűgöző változatára („colossal jellem”: Egyiptom)²⁸ Hasonlóképpen a művelődés különböző területein, szokásokban,

hitvilágban ugyancsak élénk áll a fent taglalt egymásból-fejlődés, a fokozatosság. Például: „A hellen istenek cosmogonicus oldala, melyet még az átvétel után is részben megtartottak, leginkább Egyiptomból származik”²⁹

Így Jupiter: Amun-nak, Bacchus: Osiris-nek, Athene: Neith-nek felel meg. Ugyanakkor a változás az, hogy a görög nép az isteneket „emberiesítette”, „magához hasonlókká tette, megajándékozta emberi érzéssel”, azaz továbbvitte azon az úton, amely a jel-szerűtől, a típuszerűn át a jellemzeteshez közeledik. A francia csücsíves stílus, a székesegyházak építészeti kialakulásában pedig jelentékeny szerepe volt a szociális, s a politikai feltételeknek. Annak, hogy a városi mozgalmaknak köszönhetően polgári és egyházi reformok mentek végbe, s hogy ezzel összefüggően a katedrális „nem egyedül vallásos és egyházi célok-nak felel meg, hanem hogy városház, vásár, sőt színház is volt.”³⁰

Ebből, az így teljességre törekvő, az emberi létezés, tevékenység egészét átölelő összefüggésrendből kiemelkedik, speciális szerepet kap az építészet, ezen belül is a csücsíves stílus. Henszlmann megjelöli e kiemelés pontos okát:

„...az építészeti története szigorúbb és tudományosabb volta miatt legelső helyen áll, mivel legbiztosabban, legerőteljesebben felel minden ahhoz intézett kérdéseinkre”³¹

S azért is, mert a „rajzoló művészetek közt elsőszülött”, mely a „többi nemzi”; a legönállóbb is; az anyag nagyobb szerepet játszik, mint a többinél; az ember legközelebbi szükségleteinek felel meg”; s ugyanakkor a legközvetlenebbül támaszkodik „a művészetén kívüli matematikai törvényekre”.³² Mindebből következik, hogy az építészetben belül – mind Henszlmann művészeti törvényeinek, felállított hierarchiájának megfelelően, mind pedig egész életművén, alapvető munkáiban tükröződően – fő helyet foglal el a keresztény, a középkori építészet, ott is a csücsíves architektúra.

„...mind annak vállán, amit megjelenése előtt előzői megismertek alkalmaztak és gyakoroltak áll a csücsíves styl” – írja művészettörténeti előadásában – s hozzáteszi: (mert) „...az igazán művészi építészet a szabadságot vagy felszabadulást, a függetlenséget tételezi föl”; „az egyetlen, az antik után támadt eredeti építészet”³³

Tudjuk, hogy életének, műveinek egyik kitüntetett darabja az építészeti arányokkal foglalkozó, nemzetközi pályadíj-nyertes dolgozat, a *Théorie des proportions dans l'architecture*, 1860. Párizs.³⁴ Nem csupán egy pályaműről van szó Henszlmann esetében, hanem egy mindig visszatérő, kedvenc vezér-eszméről, amely tulajdonképpen kicsiben magbasűríti, a számszerűségig lebontva és végigkövetve, mintegy egzakt módon szemlélteti az eddig művészettörténeti viszonylatban megidézett felfogását a művészetek törvényszerűségeiről.

Erre utalhat az is, hogy például a középkori építészeiről tartott akadémiai előadásában hivatkozik saját 1860-as munkájára, úgyszintén mint képzőművészet és zene összefüggésének egyik felmutatására. (Konkrét hivatkozása: a nagy akkord többszöri ismétlése a Parthenon arányaiban.) Ugyanitt felemlíti a művészetek különböző nemei között létező, hasonló törvények érzékeltetésére, az *arányérzet* közös, központi szerepét, azt, hogy „a hang és a látvány rezgéseit öntudatlanul megolvassa a fül vagy a szem”.³⁵ S a halála után megjelenő, összefoglaló kötetében a *metrum*, az *egyenmérték*, a *symmetria*, a „mértékek megegyezése egymás közt”, s a *ritmus* valamennyi művészetben meglévő jegyét emeli ki, ily módon állítva párhuzamba: (a ritmus) „a megegyező mértékek szervi mozgása, melyet a szóló művészetekben meghatóbban előadhatni, mint a képzőkben”. Ebben a művében folytatja a gondolatot, lényegében a képzőművészetekre, irodalomra, zenére egyaránt vonatkoztatva, hogy köztük az összefüggés, a *rokonság* világos,

„ha tekintetbe vesszük, hogy mind ... megjelenése igen hasonló okon alapul: a hangnak, a hang, s a fény hullámainak rezgésén ... Amazok számát olvassa a hangban a fül, emezekét a képbén, rajzban, plastikai vagy építészeti műben a szem”³⁶

Adott helyen Chladnyra hivatkozik (mint Arany János, később Babits, Nemes Nagy Ágnes), és Helmholtzra. Vagyis közvetlen kapcsolatra is utal gondolatmenete és a természet-tudományi kutatások között. Idézett akadémiai előadásában ilyen szónoki kérdésként fogalmazza meg felfogása egészének kivonatát, egy nagy ívvel összefogva azt, ami abban a legelvontabb, s ami a legkonkrétebb, leginkább konkrét számszerűségekre váltható:

„Vajjon az összhangzat nagyságai ... nem ugyanazok-e, akár hol jelenjenek meg? és, vajjon e nagyságok vagy arányok nemzője nem a köbháromszögből fejlődő sorozat-e?”

Ugyanitt mintegy felszólítja „a tudományos világot” ilyenirányú továbblépésre. Hiszen a „végképi eldöntés számtalan kísérletet föltételez”, de ily módon megteremthető a „harmónia tudománya”.³⁷

3. Összegezés

Vázlatosan idéztük csak fel Henszlmann nézeteit a művészetek fejlődési törvényeiről; érveit amellet, hogy léteznek ilyen törvények; s elgondolását arra vonatkozólag, miként lehet ezeket megismerni, kifejezni. Természetesen gondolatmenete kialakulásában nagy szerepet játszik kortársainak, elődeinek szellemisége, bizonyos eszmék termékenyítő hatása.

Elsősorban Hegel univerzális filozófiai, történeti, esztétikai rendszere, logikája hatja át, – csak úgy, mint közvetlen, művészettörténettel foglalkozó pályatársait: Franz Kuglert, Carl Schnaase-t. E bölcséleti szellem jelenlétét érezhetjük, amikor például így vall: „A művészeti összfejlődésnek ismeretét művészi világtudatnak nevezzük és ez bennünket az emberi nem folytonos haladásáról győzhet meg.” S akkor is, amikor szemléletét így körvonalazza: „Az antik és keresztény művészetek összes élete analóg az emberiség összes életével”³⁸ Ennek az analógiának közelebbi megvilágítása pedig ismét párhuzamot mutat: Hegelhez hasonlóan található meg Henszlmann áttekintéseiben a három történeti korszak, s az ezeknek megfelelő három nagy művészi ábrázolás-kategória. Az ókori Keletnek a jelkép; az antik görögségnek a típus; a keresztény világnak pedig a jellem a megfelelő kifejezési formája. Mindhárom egyben fokozatot is jelöl, mint Hegelnél a szimbolikus-klasszikus-romantikus tagolás. Ugyancsak megegyező az, hogy a három korszakon belül egymást követi az építészet-szobrászat-festészet, mint reprezentatív művészeti ág. Hasonlóképpen történelmi és esztétikai fejlődés összekapcsolása; műfajok, műnemek, stílusok historizálása, hierarchikus rendje mindkét gondolatrendszerben megtalálható; vezérfonalat képvisel. Henszlmann hármas tagolásai, – konkrét és elvont szemléiben egyaránt – nyilvánvalóan a hegeli tézis–antitézis–szintézis logikumával épülnek fel. Mégis, mindemellett, s mindezek ellenére alapvető különbség az, hogy Henszlmannnál *objektív* folyamatként jelenik meg ez a kibontakozás; a kifejtés, bizonyítás túlnyomó többségében materiális, empirikus alapokon történik.

Hegel mellett jelentékeny hatású Herder (egyres korszakok és nemzetek esetében a különböző éghajlat, talaj stb. megmutatkozik az ott élő művészek szemléletmódjának eltéréseiben; hagyományos vallások, szokások, nyelvek szintén éreztetik hatásukat, mint „korszak-szellem” részei). Henszlmann változtatása: Herder esztétikai relativizmusa helyébe történelmi fejlődésrendet állít. Winckelmanntól is átvesszi a *Kunst des Altertums* ítéletét, érvelésmódját (görögök eredetisége, rómaiak utánzása),³⁹ de tovább bővíti a képet a keresztény művészet korára, valamint differenciálja a Winckelmann-nál még egységként szerep-

lő „stílus” értelmezését. Festészet és költészet előadásmódjának párhuzamánál Lessing nézeteit felhasználja,⁴⁰ ám kijelöli a fejlődési átmenetek helyét is (építészet és szobrászat között a domborművet stb.), s az egyes művészeti ágakon belül megnevezi a változást hordozó műelemeket. A „stílus” értelmezésénél, meghatározó jegyek leírásánál alapvető szerepet játszanak, s minden teória próbájaként is érvényesülnek saját személyes tapasztalatai, illetve a közvetlenül, vagy közvetve megismert műértők megfigyelései, nézetei a műérzők finomítására, tudatosítására vonatkozóan. (Elsősorban D. J. Boehm-re és műhelyére kell gondolnunk, s C. Rumohr, Waagen útibeszámolóira.⁴¹) Az arányelmélet esetében, s a gótikus építészeti formák, azok történeti háttére tanulmányozásánál saját kora népes táborához csatlakozik, s egész csapatát nevezhetjük meg azoknak a szakkutatóknak, amelyek hasonlóan szenvedélyesen búvárolják az építészeti arány-összefüggések kérdéseit: Sulpize Boisserée, Stieglitz, Hofstadt, Kallenbach, Roritzer Mátyás, Violett-le-Duc⁴² stb. Annyiban tér el tőlük, hogy számára ez az architektúrális kérdés egy általános „művészi összhangzat” egyik megjelenési formájaként merül fel.

Mindezért Henszlmann művészeti törvényekről vallott nézetét, amiközben sokféle előző és korabeli felfogással hozhatjuk összefüggésbe, mégiscsak egyféle összegezésnek, szintetikus kísérletnek kell látnunk. Ha távolibb előzményeit keressük, – éppen azért, mert központi, kulcs-fogalma, az „egymásbóli fejlődés” tulajdonképpen a „szervesség”, „organikus-ság” kategóriáival, a világ, s a művészetek „organikus elméleteivel” áll szoros rokonságban, – az univerzum élőlényhez hasonlításában, a művészi alkotás növényi élettel való összevetésében találhatjuk meg. Platon, Arisztotelész után az olasz reneszánsz gondolkodóinál, 17. századi angoloknál (Shaftesbury, Newton), majd Herdernél, Goethénél. Esztétikai elmélet Coleridge-nél lesz, előtte Aug. W. Schlegel-nél (vö. „organikus forma” szemben a „mechanikus formá”-val).⁴³

Külön témát jelentene ennek az „organikus”-ságnak a korai, majd a romantikus értelmezése, különbsége; s az, hogy az eltérések ellenére milyen közös elemeket lehetünk az elképzelések, intuíciók mélyén. Ehhez a legutóbbi közös vonás-sorozathoz pedig csatlakozni látszik saját korszakunk, közelmúltunk és jelenkorunk néhány alapvető állásfoglalása. Akár egy-egy kifejezési módra, művészeti ágra vonatkoznak (irodalom, néprajz stb.), akár pedig valamennyi kifejezésmódra, általános művészetelméletre, avagy azt is meghaladó, még tágabb összefüggésekre (szemiotika, kultúrszemiotika, mitopoétika), úgy vélem, bizonyos pontokon explicit vagy implicit lényeges megegyezés, egyetértés mutatkozik a felfogásokban. Például a műalkotások fejlődéstörténeti helyének meghatározása, a műalkotások felépítése, ennek speciális „szervessége” tekintetében; műközpontúság és történetiség összekapcsolásának törekvéseiben; összehasonlító történeti elemzésekben.

Egyetlen kiragadott példával, egyetlen párhuzammal szemléltetném búcsúzóul ezt a fajta összefüggést. Henszlmann egyik vezérgondolatát idézem, munkásságának egyik „vessző-paripáját”. A középkor építésze, az architektúra, az arányok szabályai kapcsán írja:

„...az összhangzat’ hatása soha nem származhat valamely önkényes módból, hanem az épen ellenkezőleg csupán szerves munkálatból eredhet, melyben minden nagyobb vonás vagy alrendszer a’ tőle függő kisebb vonásokat szüli, és mely szerves munkálat’ következtében továbbá minden rendszer (például a’ tövek vagy támoéké) nem csak a főegységtől, hanem még az egyes rendszerek közti kölcsönös viszonytól is függ.”

Mintha visszhangozna az elgondolás lényege, természetesen más szavakkal, de talán nem csupán a szorosánvett irodalmi művekre, hanem általában a művészi alkotásra vonatkozóan is; korunk egyik kitűnő művészetelméleti gondolkodójánál:

„...az esztétikai értékminőségek polifonikus harmóniája ... olyan tényező, amely szerves egységet alkot a mű többi elemével. Olyan valami, ami az egyes rétegek minőségeiből illetve tartalmaiból, és a rétegek belső összefüggéséből adódik... Tehát az értékminőségek polifóniája olyan egész képez, mely belsőleg összefügg a mű valamennyi többi rétegével, s épp ez az egész az, amivel az esztétikai szemlélésben és élvezetben érintkezünk.”⁴⁴

Jelzés csupán ez a kiemelt párhuzam. Henszlmann elgondolása a művészetek fejlődésének törvényeiről, illetve ennek kapcsolata a jelzett modern elméleti irányokkal más keretek között, külön tárgyalást kíván.

JEGYZETEK

1. A művészet fejlődésének törvényei 1864–65. Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Munkálatai IX. 358–359. ill. X. 296–298. A képzőművészetek fejlődése. Kisfaludy Társaság Évkönyve Új Folyam. XX. 1884–85. Ue. könyvalakban: Budapest, Franklin, 1906. Gyulai Pál nekrológjával, mint előszóval.
2. A hellen tragoedia tekintettel a keresztény drámára. Kisfaludy Társaság Évkönyve. 1846. (1843–45). 125–428.
3. HENSZLMANN I.: Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénkre. Regélő Pesti Divatlap, 1842. I. 35., 36., 37., 38. szám. BAJZA J.: Shakespeare, francia színművek az Athenaeum. – Válaszol Henszlmann Imre úrnak – Athenaeum. 1842. II. 74–76. Ugyanebben a tárgykörben: HENSZLMANN I.: Keygenc, RPDL. 1842. I. 4., 5., 6. sz.; uő: Drámai jellemek. RPDL. 1842. I. 10. sz.; uő: Miért tetszik a francia dráma? RPDL. 1842. I. 31. sz.; uő: Julius Caesar, RPDL. 1842. I. 18–19. sz.; uő: Shakespeare Othelloja, a nemzeti színház közönsége és az Athenaeum színi kritikája, RPDL., 1842. II. 92. sz.; uő: A dráma alapelvei. RPDL. 1843. I. 3., 4., 5., 6. sz.; uő: Figyelmeztetés Shakespeare harmadik Richárdjára. RPDL. I. 1843. I. 21., 22., 23. sz. – BAJZA J.: Színészeti dolgokról, Athenaeum. 1842. I. 21., 22. sz.; uő: Valami a magyar dráma felől. Athenaeum. 1842. II. 38. sz.; uő: Végző. Athenaeum. 1843. II.; uő: Tájékozások a Nemzeti Színház ügyében. Pesti Hírlap. 1847. 991. – Vö. SZÉLES K.: Henszlmann Imre – Bajza József vitája, Irodalomtörténet. 1976. I. 37–62.
4. A középkori építészet. Bp. é. n. 1–70.; A Magyar Akadémia épülete, Sürgöny, 1861. 26., 27.; uo. 1862. 8. sz.; Az Akadémia palotájának története. Kritikai Lapok. 1862. Különnyomatként is.; Tanulmányok a góthok művészetéről. Székfoglaló értekezés. MTA. 1874. I. 12. Bp. Eggenberg-féle akadémiai Könyvkereskedés. 1874.; Tanulmányok a középkori román építészet chronologia köréből tekintettel a magyar műemlékekre. Archeologiai Közlemények. IV. klny. é. n. 67–98.; Magyarország csúcs-íves stílus műemlékei. Bp. Egyetemi Nyomda. 1880. II.
5. Párhuzam az ó és újkori művészet nézetek és nevelések közt különös tekintettel a művészet fejlődésre Magyarországon. Pest, 1841. 131.; Észrevételek Pulszky Ferenc úrnak Párhuzam... c. munkámnak f. é. Athenaeum 15. sz.-ban megjelent bírálatára. RPDL. 1842. II. 64. sz. 601–605.
6. A művészet története. I–VII. hektografált kézirat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára. 2. 273. sz. Vö. Sz. K.: Henszlmann művészettörténeti előadásairól. ItK. 1975. I. sz. 54–60., valamint: Sz. K.: Egy magyar művészeti elméleti koncepció a múlt századból (Henszlmann Imre). Fil. Közl. 1975. I. sz.
7. Észrevételek. i. h. 601. hivatkozás a Párhuzam-ra I. 127, 129, 131.
8. A művészet fejlődésének törvényei. i. h. 297. 9. Uo. 298.
10. L. Marosi Ernő előszava: Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Bp., 1976. 63–106.
11. CROWE, SIR J. A. – CAVALCASELLE, G.: History of Painting in Italy. 1–5. 1864–71.; The Early Flamish Painters. London, 1856. I. még: OVERBECK, J. A.: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, 1868. etc.
12. KUGLER, F.: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart, 1842. Geschichte der Baukunst. 1–5. 1859. De például SCHNAASE, C. munkája szűkebbkörű. (Geschichte der bildenden Künste 1–7. Düsseldorf, 1865.
13. A művészet története. i. h. II. 31. Kiemelések itt és a továbbiakban is tölem: Sz. K.
14. A művészet története. I. 283.
15. I. m. III. 295.
16. I. m. IV. 32–33, 46.
17. I. m. I. 82.
18. I. m. I. 222.
19. I. m. I. 76, 63.
20. I. m. I. 103.
21. A művészet fejlődésének törvényei. i. h. 358. Megismétli, kifejti utolsó nagyobb munkájában: A képzőművészetek fejlődése. i. h. 46–144.
22. Lmft. 358. ill. 46. Hasonlóan: A középkori építészet. é. n. 48–70.
23. A képzőművészetek fejlődése, i. h. 7–8, 9–12, 17–18, 23, 32.
24. A művészet története. I. 153–4, 157. A képzőművészetek fejlődése 7–39. De már A hellen tragoedia-ban is központi helyen szerepel főként a „typikai” és a fejlettebb „egyéni alak”, „jellem” különbsége. i. h. 168–427.
25. A művészet története V. 16–20–50, VI. II. rész 2–43. stb. A képzőművészetek fejlődése 17–39. De már a Párhuzam-ban is, „Az eleven, jellemzetes, és célirányosnak viszonyos szigorú kapcsolata” c. fejezet is ezt taglalja. I. h. 7–17.
26. A középkori építészet 61.
27. A képzőművészetek fejlődése 85–87–91.
28. A középkori építészet 4–5.
29. A művészet története. I. 371.

30. A művészet története IV. 14–6.; A középkori építészet, 16.

31. A művészet fejlődésének törvényei, i. h. 298.

32. A középkori építészet i. h. 68–69. E tematikai törvények konkrét vizsgálatához: Some Remarks Explanatory of a Series of Drawings Illustrative of the alleged Discovery of the Constructional Laws of Medieval Church Architecture. Read at an Intermediate Ordinary General Meeting of the Royal Institute of British Architects, December 6, 1852 by Dr. Henszlmann. Tasner Antal akadémiai levelezőtag jelentése alapján (Magyar Akadémiai Értesítő XIII. év II. sz. 1853. 45–53.) közli és feldolgozza: Zádor Anna: Henszlmann Imre építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1966. 2. sz. 207–228.

33. A művészet története. IV. 2., 14, 25.

34. Vö. Zádor Anna: i. m. Gótika-szimptájiáról: Tímár Árpád: Henszlmann Imre kora építészetéről. Építés-Epítésztudomány V. kötet 3–4. szám 547–552. Ugyanerről Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő 1969. 1. 1–45; uo. 1971. 4. 261–291. Ez az előszeretett érvényesül műemlékvédelmi tevékenységében is, ahogy ezt Marosi Ernő kiemeli a kassai dóm esetében (i. m.); l. még Borsos Béla Magyar Műemlékvédelem 1967–68. I–II. 1872–1880. 1880–1888. – Akadémiai Kiadó, 1970.

35. A középkori építészet. 48–49., 43.

36. A képzőművészetek fejlődése, 50–69.

37. A középkori építészet. 43.

38. Uo. 70.

39. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, 1820–1829. Magyarul: Szemeres Samu és Zoltai Dénes fordításában: 1952, 1955, 1956.; Herder: Von deutscher Art und Kunst, 1773. Sämtliche

Werke V. 217–8. Winckelmann, J. J.: i. m. 191–197; 248–278.

40. Lessing: Laokoön. 1963. 46.

41. Daniel Joseph Boehm-mel való kapcsolattartásról, nézeteiről maga Henszlmann ír megemlékezésében: Oesterreichische Revue 1866. I. 110–127. Már a Párhuzam-ban hivatkozik Carl Rumohr-ra (Italianische Forschungen, 1827.) és Gustav Waagen-re (Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 1837–1839.). Itt kell megemlítenünk, hogy Schiller esztétikáján kívül hatással van nézeteire a Schiller lapjában: Die Horen-ben közölt dolgozat: Versuch über das Kunstschöne, Aloys Hirt munkája. (Die Horen, 1797. 7. sz. 1–37.)

42. Erről bővebben: FRANKL, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960. Valamint Zádor Anna, Marosi Ernő idézett művei.

43. Vö. WELLEK, R.: A History of Modern Criticism. I–II. London, 1955. SCHLEGEL, A. W.: Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1917. III. 8.: Sämtliche Werke, VIII. 122, XI. 187., Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst. Stuttgart, 1884. I. 49–50.

44. HENSZLMANN I.: Some Remarks... i. h. Zádor Anna i. m. 219. INGARDEN, R.: Das literarische Kunstwerk, magyarul Bonyhai Gábor fordítása, Gondolat K. 1977. 378–379. Vö. a műalkotás lényegére vonatkozó hasonló definíciókkal, értelmezésekkel: EHRLICH, V.: Russischer Formalismus, München, 1964. TINYANOV, J.: Russzkaja proza. Leningrad, 1926.; LOTMAN, Ju. M.: Lekcii po sztrukturalnoj poetike. Tartu, 1964.; MUKAROVSKY, J.: Esteticka funkce, norma a hodnota jako socialni fakty, 1936.; IVANOV, V. V.–TOPOROV, V. N.: Válogatott tanulmányok, Bp. 1977. etc.

Klára Széles: Imre Henszlmann über die Entwicklungsgesetze der Kunst

Imre Henszlmanns Auffassung nach hat die Kunst objektive Gesetze, objektive Entwicklungsgesetze. Wir können uns nicht damit zufriedengeben, daß unsere Werturteile letzten Endes subjektiv sind: „De gustibus non est disputandum”. Wie denkt er über die Bestimmung und Anwendung dieser Gesetze?

Die Studie umreißt, wie dieser Leitgedanke bereits in den Frühwerken von Henszlmann und später in seinen architekturgeschichtlichen, archäologischen und literaturkritischen Ausführungen erscheint, die im Laufe seiner vielfältigen Tätigkeit entstanden. Als Ausgangspunkt dient dabei Henszlmanns zuerst in der Mitte, dann am Ende seines Lebens nochmals verfaßte theoretische Abhandlung (*Entwicklungsgesetze der Kunst* (ung. *A művészet fejlődésének törvényei*) 1864–65; *Die Entwicklung der bildenden Künste* (ung. *A képzőművészetek fejlődése*) 1884–1885 – 1906). Im Mittelpunkt der Studie steht jedoch, wie er diese Prinzipien in der Praxis, bei der Untersuchung der einzelnen Kunstwerke bzw. der kunsthistorischen Entwicklungsprozesse anwendet. Seine theoretischen Thesen setzte er bereits in seinem Werk „*Parallele...*” (ung. *Párhuzam...*) (1841) und später bei der historischen Beurteilung der griechischen Tragödie, bei seiner Argumentation in der dramaturgischen Polemik gegen József Bajza konsequent durch. Die Interpretation seiner Theorie kommt jedoch am prägnantesten in der Sammlung seiner *kunsthistorischen Vorträge* zur Geltung. Diese Vorträge liegen zur Zeit nur als hektographiertes Manuskript vor (sieben Bände, etwa 3000 Seiten). Er verfolgt den Entwicklungsprozeß von der Kunst des altorientalischen Morgenlandes bis zur niederländischen und italienischen Renaissance in geographischer Breite und historischer Tiefe, wobei nicht nur die verschiedenen Zweige der bildenden Künste, sondern auch die Übergänge zwischen ihnen und auch die einzelnen Elemente der Kunstwerke berücksichtigt werden. Er untersucht auch die ökonomischen und technischen Bedingungen, unter denen die Werke entstanden, sowie

die organischen Zusammenhänge zwischen den Werken und den kulturhistorischen Faktoren. Zum Schluß wird der Horizont von Henszlmann noch mehr erweitert und das – ebenfalls vorausgesetzte – organische und gegenseitige Bezugs- und Entwicklungssystem von bildender Kunst, Literatur und Musik umrissen.

„Bizonyára tévednek életírói – állapítja meg Schauschek Árpád hetven esztendővel ez előtt írott tanulmányában –, midőn azt állítják, hogy már 1850-ben távozott külföldre. Mint látni fogjuk – írja –, még a következő évben is Pesten tartózkodott; külföldre utazási engedélyt, főleg kompromittált egyéneknek, minő szemükben Henszlmann is volt, nem adtak ...”¹

Mégis, kézikönyvekben, lexikonokban, tanulmányok említéseiben – nagyon kevés a kivétel – a mai napig tartja magát a megállapítás, hogy a szabadságharc után (1849-ben, 1850-ben) emigrációba vonult. Pedig Henszlmann valóban nem 1850-ben, még csak nem is 1851-ben, hanem csak 1852 nyarán távozott külföldre – s ami ennél fontosabb, nem emigrációs céllal.

Szolgáljon ennek bizonyítására az a mintegy 250 foliót számláló, eddig ismeretlen iratanyag, mely az ő külföldi tartózkodásával és visszatérésével kapcsolatos, évekig húzódó hivatalos eljárás anyagát tartalmazza; kiegészítve az önmaga által 1865-ben írt élet- és pályarajz adataival. Ez az írás a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatói állásának megpályázása céljából készült, s szerzője hagyatékával Kassára, az egykori Felsőmagyarországi Múzeum gyűjteményébe került². Ismeretért és felhasználásáért Tímár Árpádnak tartozom köszönettel.

Forrásaink helyes értelmezése érdekében, ill. az egész probléma szempontjából szükséges röviden felidézniünk Henszlmann életének néhány évvel korábbi eseményeit is: tudósi pályájának, érdeklődésének akkori alakulását, nagy fordulatát és 1848/49-es politikai szereplését.

A kassai, zsámbéki, pannonhalmi és más régi templomok tanulmányozása, felmérése, a velük éveken keresztül való foglalkozás során feltűnt neki bizonyos arányok rendszeres használata, és lassan megfogalmazott benne a középkori arány-törvény problémája, mely aztán élete végéig nem hagyta nyugodni. Hogy önéletrajza szavaival folytassuk: „Mind ez annyira elfoglalta lelkemet, hogy nem nyugodtam, míg ezen *középkori arány-törvényre világosan rá nem ismertem*. A sejtés bennem már 1845-ben támadt, 1847-ben a törvényt világosan megismertem ugyan, de általános alkalmazását még nem bírtam bebizonyítani. Tanulmányomat az 1848 ki és 1849 ki események félbe szakaszták.”

Mint ismeretes, 1848-ban a király személye körüli miniszter, Esterházy Pál herceg mellé államtitkárrul Pulszky Ferencet nevezték ki. Az elnöki titkár Kossuth javaslatára Varga István lett, kiből Pulszky nem bízott, ezért bizalmi embereként kinevezte maga mellé minisztériumi fogalmazónak Henszlmann Imrét és Szontágh Pált, akik feltehetően május folyamán el is foglalták bácsi állomáshelyüket³. A bécsi forradalom leverése (1848. okt. 31.) után rövidesen mindkettőjüket elfogták. Szontághot később Bem tábornok megszállása miatt várfogságra ítélték, Henszlmann viszont, mivel ellene bebizonyítható vád nem forgott fenn, idővel visszanyerte szabadságát. A különböző források szerint öt hónap, nyolc hónap, ill. 1849 augusztusáig tartó vizsgálati fogság után.

Az 1848/49-es eseményeknek már idézett szűkszavú említése után Henszlmann így számol be élete további alakulásáról: „1850 ki elején, mennyire körülményeim megengedték, megszereztem az e tárgyban addig megjelent munkák többjeit, és belemerültem rajzuk arányaiba. A feladat nehéz volt, mert akkor szempontomból még nem igen fogták fel a régi emlékeket, és e tekintetben használható kiadott példák száma még mindig csekély volt, más

részt mit magam nem szerezhettem meg, azt közönyvtáraink akkori, sőt még jelen állapotában is, nélkülözni kellett.

Ily körülmények közt elhatároztam magamat egy *Német- Angol- és Franciaországba teendő új útra*, hogy példáimat kiegészíthessem, és a felfedezett törvény általános alkalmazását bebizonyíthassam. Németországban, mint példám legrégibbjét, *magam mértem fel a germrodí*, 960 körül, épített templomot, és Angliában felhasználtam, a mennyire lehetett, az akkori publicatiókat.”

Ezután Henszlmann beszél angliai studiumairól, előadásairól, a Fejérváry-gyűjtemény kiállításáról és végül arról a döntő jelentőségű előadásról, melyet 1852. dec. 6-án, londoni tartózkodása első felében tartott⁴.

„Londonban a „british architects” társaságnak, e célra kinevezett bizottsága előtt *tárgyaltam az általam felfedezett régi építészeti törvényt*, és elnyertem itt is az elismerést, csak hogy a bizottság még a csúcsíves styl anyaföldét, Franciaországot óhajtotta megvizsgáltatni velem, s így hathatós ajánlásokkal ellátva átküldött Franciaországba, hol 1853 ki július hóban érkeztem meg.

Franciaországban hét évig mulattam, ott nagy nehézségekkel kellett küzdenem, míg végre felfedezésem ott is a legjobbakk elismerését elnyerte.” Végül – mint tudjuk – a francia közoktatásügyi minisztérium szakmai pártfogása és III. Napoleon császár anyagi támogatása lehetővé tette a nagy mű első részének megjelenését 1860-ban, gyönyörű acélmetszetes ábrákat tartalmazó atlasz-kötet kíséretében.

Henszlmann önéletrajza, mint láttuk, az útrakeelés időpontjának megjelölésén kívül minden lényeges mozzanatot elárul az Angliában és Franciaországban eltöltött nyolc esztendőről: annak előzményeiről, motívumairól, kronológiájáról, ottani tevékenységéről. Mivel azonban ez az írás 1865-ben, még a kiegyezés előtt, és hivatalos beadványként született, benne esetleges politikai, emigrációs szándékokról, tevékenységről még akkor sem lehetett szó, ha az általános atmoszféra a tíz évvel azelőttinél lényegesen enyhébb volt is. Így tehát annak – legalábbis közvetlen – bizonyítékeként nem használható fel, hogy ilyenek nem is voltak.

E célra sokkal alkalmasabbak azok a kinttartózkodásával foglalkozó, már említett akták, melyeknek zöme a Magyar Országos Levéltárban⁵, kisebb része Budapest Főváros Levéltárában található⁶.

Henszlmann 1852. jún. 1-én Németország, Belgium, Hollandia és Anglia területére szóló, egy évre érvényes útlevelet kapott tudományos utazás céljából⁷. 1853 májusában a londoni osztrák követség útján útlevele érvényességének (feltehetően további egy évre szóló) megújítását kérte. Ezt a Magyarországi cs. kir. katonai és polgári kormányzóság – a bécsi rendőri főhatósággal egyetértésben – elutasította. Ugyanakkor felszólította a kérelmezőt, hogy hazájába visszatérjen⁸. Az elutasítás oka az volt, hogy időközben a hatóságoknak adatok jutottak tudomására, melyek alapján valószínűnek látszott: Henszlmann és Kossuth között törvényesen üldözendő együttműködés áll fenn. Henszlmannal ezt nem közölték, és az öt évig tartó ügy iratainak tanúsága szerint soha nem is tudta meg, mi volt az a, végeredményben véletlenszerű esemény, mely oly tartósan útjában állt helyzete rendezésének. Éppen ezért Henszlmann ezután rögtön Pesten maradt felesége révén próbálta a hosszabbítást megszerezni, de a pesti Polizei-Direction júl. 22-én kelt rendelkezésével ezt is elutasították⁹. Erről Henszlmanné, nyilván levélben, azonnal értesítette akkor már Párizsban tartózkodó férjét, aki rövid gondolkodás után státuszának rendezésére immár nem talált más megoldást, mint a szabályos kivándorlást. Ezért 1853. aug. 25-én a párizsi osztrák követségen keresztül kivándorló útlevél kérelmet nyújtott be¹⁰. Ezután hosszú ideig három, kezdetben egymástól független, később többször egymással összekapcsolódó

szálon folynak tovább az események. A *kivándorló útlevel kérelem* elbírálásának adminisztrációja; az *engedély nélküli külföldön tartózkodás* miatti eljárás; és háttérben a feltételezett *emigrációs tevékenység*, nevezetesen felségárulás kivizsgálása és az esetleges számonkérés előkészítése.

A kivándorlási útlevel kérelem vizsgálatának akkurátus, bürokratikus intézése, különböző fórumokhoz való küldözgetése, végül elutasítása 1853. aug. 25-től 1854 júniusáig tartott. A szövevényes ügyvitel nyomon követésére – noha nem lenne érdektelen – itt most nincs lehetőségünk, csupán Henszlmanné nyilatkozatát és a kormányzóság állásfoglalását emeljük ki. A pesti tanács kérdésére, hogy részesítsék-e őt is kivándorlási engedélyben – mert Henszlmann kérése csak saját személyére vonatkozott – Henszlmanné 1854. febr. 11-én azt válaszolta, hogy férjével egyetértésben addig nem vándorol ki, míg ő külföldön mindkettőjük megélhetését biztosító egzisztenciát nem tud teremteni¹¹. A cs. kir. katonai és polgári kormányzóság pedig 1854. márc. 14-én kelt, a budai Helytartóságnak szóló állásfoglalásában¹² a kérelmet feltétlenül elutasítandónak minősítette, mivel – mint mondta – Henszlmann a forradalmi eseményekben súlyosan terhelt és most is Kossuthhoz fűződő kapcsolattal gyanúsítható. Az engedély nélküli külföldön tartózkodás miatti, már megkezdett eljárás pedig szigorúan folytatandó.

Ez az eljárás az eredetileg csak az osztrák tartományokra, de 1849 után Magyarországra is érvényes, 1832. márc. 24-én kelt „kivándorlási pátens” alapján történt. Engedély nélküli külföldi tartózkodás esetében először nyilvánosan kihirdetett idézést adtak ki, három hónapos határidővel. Ha ez idő alatt a távollevő nem tért haza, „kivándorlási ítéletet” hirdettek ki ellene, mely őt „engedély nélküli kivándorlónak” minősítette, és ennek törvényszabta következményeit végrehajtották: vagyonelkobzás, minden hazai nyilvántartásból való törlése, állampolgárságától való megfosztás.

Három hónappal Henszlmann második, felesége útján benyújtott útlevel hosszabbítási kérelmének elutasítása s egyben hazatérésre való felszólítása után, 1853. okt. 26-án a cs. kir. katonai és polgári kormányzóság elutasította a Helytartóságot, hogy az említett pátens alapján indítsa meg az eljárást, és az idézési határozatot adja ki¹³. Henszlmann azonban a nov. 5-én kelt, szabályosan meghirdetett idézésnek¹⁴ nem tett eleget, így a Helytartóság 1854. ápr. 29-i keltezéssel „kivándorlási határozatot” adott ki ellene¹⁵. Egyidejűleg utasította a pesti tanácsot, hogy a határozatot függessze ki, és Henszlmann nevét minden városi összeírásból törölje; a pesti egyetemet, hogy a filozófia (sic!) doktorai sorából, a tudós társaságot, hogy tagjai sorából törölje¹⁶. Tájékoztatta továbbá a pesti rendőri hatóságot, valamint a pesti kerületi pénzügyi ügyészséget, hogy a megfelelő lépéseket tegyék meg¹⁷. Mivel a pesti egyetem felszólítása tájékoztatásból történt, nemleges válaszuk után még időbe tellett, míg kinyomozták, és a páduai orvosi anyagkönyvből nevét töröltették¹⁸. A pénzügyi ügyészség pedig csak azt tudta jelenteni, hogy mind a kassai¹⁹ és pesti városi nyilvántartások²⁰, mind felesége nyilatkozata²¹ szerint Henszlmannak semmilyen ingó vagy ingatlan vagyona nem maradt itthon²².

1854. jún. 27-én, azon a napon, mikor kézhez vette a pénzügyi ügyészség felszólítását férje itthon levő ingatlan vagyonának bejelentésére, Henszlmanné fellebezést nyújtott be a Helytartósághoz az ápr. 29-i „kivándorlási ítélet” ellen²³. Azzal érvelt, hogy férje az idézési határozat ellenére azért nem tért vissza mindeztideig, mert már korábban kivándorlási útlevel kérelmet nyújtott be, és joggal feltételezte, hogy annak elintézéséig ő nem tekinthető engedély nélküli kivándorlónak. E kérelem ügyében pedig az ő, mármint Henszlmanné tudtával a fellebezés benyújtásának napjáig döntés nem történt. – A Helytartóság a fellebezést a bécsi Belügyminisztériumhoz terjesztette fel²⁴. A minisztérium válasza²⁵ váratlan és meglepő fejleményeknek nyitott utat. Egyrészt megállapította, hogy a Helytar-

tóság helytelenül járt el, mert a kivándorlási ítélet csak az illetékes polgári bíróság ilyen értelmű előzetes döntése alapján adható ki; továbbá nem vette figyelembe a kivándorlási pátenst értelmezéséről az év máj. 8-án kiadott belügyminisztériumi rendelkezést. Ennek értelmében az engedély nélkül külföldön tartózkodó s egyben politikailag kompromittált személyek esetében alkalmanként kell elbírálni a kivándorlási pátenst alkalmazásának politikai szempontból való célszerűségét, ill. alkalmasságát. Végrehajtása esetében ugyanis megszűnik az ilyen személy osztrák állampolgársága, s vele szemben a továbbiakban semmilyen eljárás nem lehetséges. Az eredmény az lett, hogy 1855. ápr. 28-án a Belügyminisztérium a Helytartóság kivándorlási ítéletét, melyet az hatáskörét túllépve hozott, valamint annak végrehajtását érvénytelenítette, és Henszlmanné fellebezésének helyt adott²⁶. Az ügy további intézését illetően pedig az említett értelmező rendelkezés szem előtt tartására hívta fel a figyelmet.

Ez utóbbi arra készítette a budai cs. kir. katonai és polgári kormányzóságot, hogy végére járjon Henszlmann politikai vétkeiségének, és eljárást indíttasson ellene. Az ügy, melynek intézése most új lendületet vett, 1853-ban kezdődött. 1853. máj. 24-én – nagyjából akkor, amikor Henszlmann Londonban útlevel hosszabbítási kérelmét benyújtotta – Bécsben elfogták Varga Istvánt, ki, mint szó volt róla, 1848-ban minisztériumi titkár volt Pulszky mellett, s most Henszlmannra nézve terhelő dokumentumokat találtak nála. Vargáról tudnunk kell, hogy a bécsi titkos szolgálat embereként épült be az emigrációba, s ezúttal a korona rejtkehelyének elárulása céljából érkezett Londonból a császárvárosba. Hogy ekkor azért csukták le, mert túl sokat tudott, és már nem volt rá szükség, vagy csak azért, hogy róla az emigrációban minden gyanút eltereljenek, nem tudjuk. Augusztusban mindezenre kiengedték, és az ő személyes közreműködésével találták meg szept. 8-án a koronát Orsova közelében.²⁷ A nála talált – feltehetően inkább az általa átadott – terhelő dokumentum egy Vargához írott Kossuth-levél volt, melyben különféle, nagyrészt francia nyelvű, bizalmas írásokról volt szó. Mivel Varga nem tudott franciául, Kossuth javasolta neki, hogy szükség esetén vegye igénybe a Londonban tartózkodó Henszlmann segítségét. Majd említést tesz a „Morning Advertiser” előző napi számának Magyarországra való becsempészéséről, amiben esetleg Henszlmann segítségére lehet²⁸.

A bécsi katonai kormányzóság azonnal (máj. 27-én) utasította a budai kormányzóságot – a részletek ismertetése nélkül –, hogy Henszlmannál, kiről azt gyanították, hogy akkor már Pesten található, tartsanak házkutatást és vegyék őt őrizetbe. A házkutatást azonban – mivel felesége vidéken tartózkodott – későbbre halasztották, később viszont, nyilván azért, mert tudták, hogy nem jött haza, ez nem történt meg.

Henszlmann kompromittáltsága mint láttuk, attól kezdve a bizalmas iratokban állandóan szerepel, útlevel és hosszabbítási kéréseit ezért utasítják el. A Vargához kapcsolódó részleteket azonban a legfőbb rendőri hatóság a budai cs. kir. katonai és polgári kormányzósággal is csak most, 1855. szept. 30-án kelt leiratában²⁹ közölte, midőn tisztázni kellett Henszlmann politikai vétkeiségét. E leirathoz mellékeltek Kossuth gyanúokul szolgáló levelének Henszlmannra vonatkozó részét német fordításban³⁰. Mindezek alapján az ügyben illetékes budai kerületi törvényszék felszólítást kapott a kivizsgálásra³¹. 1856. jan. 7-én kelt állásfoglalásában azonban a bíróság úgy ítélte, hogy bűncselekmény hiányában Henszlmann ellen büntető eljárás nem indítható³².

Ezt a politikai hatóságok tudomásul vették, és 1856. júl. 6-án kelt idézési határozattal az engedély nélkül való külföldön tartózkodás miatti eljárást újból megindították ellene³³. A bíróság döntése után ugyanis már nem fűződött politikai érdek Henszlmann állampolgárságának fenntartásához.

Henszlmann felesége érthető meglepetéssel vette tudomásul az új fordulatot, és nem sokkal a három hónapos határidő letelte előtt ismét fellebbezést nyújtott be a Helyhatósághoz³⁴. Ebben előadta, mihelyt az idézés a napilapokból tudomására jutott, Párizsba utazott, hogy férjét a hazatérésre rávegye. Férje azonban elmondta, hogy egy új templom nagyszabású tervén dolgozik, melyet csak Párizsban tud megcsinálni, s melynek eredményétől igen sokat vár. Henszlmanné még hangsúlyozza, férje soha nem állította, hogy nem tér vissza, sőt eltökélt szándéka, hogy e munkájának befejezése után hazajön. – A Helytartóság azonban a fellebbezést ez év decemberében elutasította³⁵, mivel érvelését nem találta meggyőzőnek, s úgy vélte, Henszlmann hangoztatott hazatérési szándéka ellene mond, hogy útlevele kérelmét oly hosszú ideje nem nyújtotta be. – Az eljárás tovább folyik, s ezúttal – az előírásoknak megfelelően – a polgári bíróságok fóruma elé kerül. Először a pesti cs. kir. kerületi törvényszék, majd a budai cs. kir. kerületi törvényszék elé, de mindegyik visszaadja illetéktelenségére hivatkozva³⁶. Az illetékességi vita eldöntése érdekében az ügyet 1857 novemberében a pesti cs. kir. kerületi főügyészség elé terjesztik³⁷. Ekkor azonban az ügy döntő fordulathoz és végső kibontakozásának megindulásához érkezik.

1857. nov. 25-én ugyanis Henszlmann útlevele kérelemmel fordul közvetlenül a budai Helytartósághoz³⁸. Bő négy esztendő leforgása alatt tehát immár hatodszor tesz lépést, hogy hazai jogállása külföldi tartózkodása alatt is rendezett állapotban legyen, ezúttal azonban végleg eredményesen. Kérelmében röviden elmondja, hogy az antik és a középkori építészet általa felfedezett arányviszonyainak a fennmaradt emlékeken való tanulmányozása céljából s annak publikálása reményében távozott évekkkel ezelőtt külföldre. Aztán még évekig tartott, míg a szakmai közvélemény figyelmét munkájára fel tudta hívni, s elérte, hogy a francia közoktatási minisztérium történeti bizottsága szakértői véleményt készítessen erről. Ez a részletes és igen elismerő hangú jelentés a „*Revue Général de l'Architecture et des Travaux Publics*” c. folyóiratban meg is jelent. Henszlmann pedig még a publikáció megjelenése napján megírja útlevele kérelmét, és csatolja hozzá a folyóiratnak a szakértői véleményt tartalmazó ívét. Ezt egyébként annak igazolására is szánja, hogy miért maradt évekig távol hazájától, s bizonyítékaul annak, hogy a mű végleges tető alá hozatala céljából még továbbra is kint kell maradnia.

A Helytartóság az ügyet 1858. februárjában kedvező véleményezéssel terjeszti a kormányzás elé³⁹. A kormányzás kikéri az ügyben a bécsi legfelsőbb rendőri hatóság véleményét⁴⁰. Elfogadva a Helytartóság érvelését, annál is inkább támogatja az útlevele megadását, mivel egyrészt Henszlmann ellen politikai szempontból semmi kifogás nincsen, másrészt kíváncsúnak tűnik, hogy elismert tudományos teljesítményei miatt útlevele kérelmét teljesítsék, s ily módon osztrák állampolgárnak megtartsák⁴¹. A legfelsőbb rendőri hatóság hozzájárulása nyomán a Helytartóság 1858. márc. 24-én a Külügyminisztériumon keresztül a párizsi osztrák követségnek a kiállított útlevelet megküldi, és minden egyéb szükséges lépést megtesz⁴². Így rendelkezik arról, hogy Henszlmann az első „kivándorlási ítélet” következményei alól rehabilitálják, egyebek közt szüntessék meg a páduai egyetem orvosi névjegyzékéből való törlést. Mindezek után Henszlmann 1858 szeptemberében egy hónapra Pestre látogatott⁴³, majd még további két évet Párizsban töltött, ahol 1860-ban könyve megjelent. Ugyanezen év augusztusában – az akadémia titkárának felkérésére – az akadémia palota építéséhez szükséges előmunkálatok vezetése céljából végképp hazatért Magyarországra⁴⁴.

Az elmondottak talán közelebb hozzák hozzánk azt a belátást, hogy Henszlmann nem politikai kényszerűségből távozott, és nem is ilyen célkitűzés vezérelte, kint tartózkodásának pedig nem a politikai, emigráns aktivitás volt a tartalma. Mindez akkor is igaz, ha az itthoni atmoszférát valóban nyomasztónak érezte, s ha külföldön egykori elvarátaival ma-

gától értetődő természetességgel érintkezett. Mégis, ami őt valóban mozgatta, vezérelte, az a tudós problématudat volt. Ez, és meggyőződése, hogy csakis ez volt az igazi feszítő erő, mely nyolc évre kiröpítette a világba. S a problémamegmoldás lázas munkája hozta meg azt az eredményt, mely máról-holnapra biztosította számára az akadálytalan visszatérést. Ugyanakkor ez az időszak tudóssá érlelődésének végső és legjelentősebb szakasza, melynek jelentőségét nem lehet túlbecsülni.

Igaz, Henszlmann összetett, gazdag egyéniség volt. Amellett, hogy tudós, szervező is volt, ugyanakkor közéleti érdeklődéstől is fűtött, a 48-as mozgalmakban résztvevő, a polgári átalakulást lelkesen munkáló férfiú. Profilján azonban a domináns, a meghatározó vonás mégiscsak a tudósé.

Legyen szabad tehát a nagy tudós ünneplésekor a hazafi koszorújából egy babérlevelet a tudós koszorújába fűzni, ezt is – a tudóshoz méltóan – pusztán az igazság érdekében.

JEGYZETEK

A jegyzetekben használt rövidítések:

FL = Budapest Főváros Levéltára

OL = Magyar Országos Levéltár

1. SCHAUSCHEK Á.: Henszlmann Imre (1813–1888). „A Kisfaludy-Társaság Évtapjai” 1917–1918. Bp. 1918. 173.

2. Most: Kassa, Východoslovenské múzeum.

3. PULSZKY F.: Életem és korom, I–II. Bp. 1958. (először: 1880–82-ben) I. 358, 451.

4. Erről részletesen s az előadásnak mind angol, mind egykorú magyar szövegét közreadva: DR. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre építészeti emléke és a „gótizálás” kialakulása. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” X. (1966) 2. sz. 207–288.

5. A felhasznált iratok alábbi felsorolásában a jelzetek előtt zárójelbe tett betűjelet alkalmazunk. A továbbiakban ennek felhasználásával és a levéltári folio-szám feltüntetésével hivatkozunk rájuk.

(A) D.46. (K.k. Militär- und Civil-Gouvernement für Ungarn, 1851–1860; Civil Section) 1854:4362.

(B) D.46. 1854:17310.

(C) D.46. 1855:9575. V. I.

(D) D.46. 1856:2779. V. I.

(E) D.46. 1858:1116. VI. F.

(F) D.119. (K.k. Statthalterei Abtheilung Ofen; Ütlevéügyi iratok, 1854–1860) 1857:1773.

(G) D.119. 1858:105.

(H) D.122. (K.k. Statthalterei Abtheilung Ofen, 1854–1860; Általános iratok) 1858:12795. II. I.

6. Az előző jegyzetben ismertetett módon felsorolva, azzal a különbséggel, hogy itt nem foliohanem pagina-szám szerepel.

(I) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok 16106/1853.

(J) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok 1976/1854.

(K) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 37/1856.

(L) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 254/1857.

(M) IV.1303. f. Pesti tanácsi iratok X. 472/1858.

7. OL: D.43. (K.k. Militär- und Civil-Gouvernement für Ungarn, 1851–1860; Polizeil. Section. Általános iratok) 54. csomó: A kiadott útlevelék jegyzőkönyvei, 1849–1856., 6. füzet. – Az útlevél száma: 1176. – Henszlmann pesti címe ekkor: Zrínyi utca 2. (akkori számozás!).

8. Ezt nem az eredeti ügyviteli iratokból, hanem a budai Kormányzóság 1853. okt. 26-án kelt, 7348/1853. Pz. leiratából és a Helytartóságnak a pesti tanáchoz küldött, 1853. nov. 5-én kelt, 20419/1853. sz. leveléből tudjuk meg. OL: (H. 46–47); FL: (I. 1–3).

9. L. előző jegyzetet.

10. OL: (H. 33).

11. OL: (H. 28–29).

12. OL: (H. 51–52).

13. OL: (H. 46–47); FL: (I. 1–2).

14. FL: (I. 4).

15. OL: (H. 54–59); FL: (J. 10–11, 12–13).

16. OL: (H. 54–59).

17. U.ott.

18. OL: (H. 96–97). – A pesti egyetem nemleges jelentésében (H. 69–72) megemlíti, hogy Henszlmann 1841-ben megpályázta az archeológiai és numizmatikai tanszék tanári állását. Ugyanezt az eseményt Henszlmann önéletrajzában 1838-ra teszi.

19. OL: (H. 86).

20. OL: (H. 87).

21. OL: (H. 84–85).

22. OL: (H. 82–83).

23. OL: (H. 77–78). – Aláírása: „Marie Henszlman geboren Rosa edle v. Rosenthal”. Pesti lakása ekkor: Windgasse N° 24.

24. OL: (H. 75–80).

25. OL: (B. 3–4).

26. OL: (H. 100–101).

27. Vargáról: Pulszky i. m. II. 133, 134, 144.; BENDA K.–FÜGEDI E.: A magyar korona regénye. Bp. 1979. 201–205.; FRANK T.: Egy emigráns alakváltozásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892. Bp. 1985. 117, 119.

28. L. 30. jegyzetet.

29. OL: (C. 19–22).

30. OL: (C. 20–21), másolat: (H. 108–109): Auszug / aus einem Schreiben Ludwig Kossuth's An Stephen – Freund.

◆◆◆

Übrigens habe ich es für rathlich gefunden, Einiges aus meiner Correspondenz wegzulassen, weil natürlich mein Exposé nur kurz seyn kann, um verstanden zu werden, und wird zu Hause viel zur Verständigung beitragen, was ich somit schicke; als:

1. Meine Anordnung vom Februar in Amerika.
2. Ein Paquet unter der Abschrift: „Zur Erkenntnis der französischen Zustände“; – ich ersuche diess so der Reihe nach zu lesen, wie es ist. –

3. „Türkische Angelegenheit“ betitelt, mein letztes Memorandum und Anerbieten für Constantinopel.
4. Ein Stück aus einem an Mazzini geschriebenen Briefe, welches hinsichtlich meiner Grundzüge des zu beginnenden Kampfes im Allgemeinen hinlängliche Aufklärung geben wird.

Nachdem Vieles französisch geschrieben, bedienen Sie sich, wo es nöthig, der Beihülfe von Henselmann zur Orientierung, unter der Bedingung, dass er hievon hier Niemanden etwas sage.

Vielmehr wünsche ich, dass er sich hieraus so viel wie möglich Anmerkungen mache, wenn er es der Art thun kann, dass sie sicher nach Hause gelangen; aber bei sich führe er sie ein, weil deren Gelangen in schlechte Hände, durch welchen unglücklichen Zufall immer, ein namenloses Unglück wäre. Zu diesem Zwecke behalte Sie dieses Alles bei Ihme bis morgen Abends, wo ich es dann wieder zurück erwarte.

Wenn das Schiff vor 10 Uhr Abends abgeht, so glaube ich nicht, dass er morgen Abends wird abreisen können, was sehr traurig wäre, weil ich für eine jede Minute Verzögerung zittere.

Er wäre vielleicht gut, im Wege des Buchhandels die gestrige Nummer von Morning Advertiser (über die Parlaments-Debatte) und die andere (von dem gestrigen Meeting) in's Vaterland (Ungarn) einzuschmuggeln. Henselmann möge Ihnen behülflich seyn; es würde zu Hause gute Dienste thun.

Heute bin ich gezwungen auch noch eine halbe Stunde zu Walmsley, um mich mit mehreren Parlaments-Mitgliedern zu treffen. Ich bin ausfühlich genug, doch werde ich mich nicht niederlegen, bis ich nicht fertig bin. Bis zum glücklichen Wiedersehen.

K. m.
p.

31. OL: (H. 106–133).

32. OL: (H. 127–128). Ehhez mellékelve volt Henszlmann korábbi kereszteleési anyakönyvi kivonatának (H. 111–112) 1854. nov. 4-én hitelesített másolata (H. 118–119). – Ennek az 1856 legelején született felmentő határozatnak ismertetében kell megitélnünk azt a tényt, hogy egy 1857. márc. 20-án kelt bizalmas bécsi emigráns-listán Henszlmann szerepel: Alphabetisches Verzeichniss der ungarischen Emigranten. Abschrift. (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien: Ministerium des Äusseren, Informationsbüro, Fas. 71. ad 761/BM/1856. Másolata mikrofilmen: OL: W. 491.) Ebben a következőt találjuk: „Emerich Doktor Henzelmann, [1848-ban:] Ministerial Concipist, [Jelenleg:] London, Sekretär beim Pulszky”. – E tétel arról tanúskodik, hogy a rendőrség, a titkosszolgálat és az igazgatási szervek szövényes tevékenysége nem volt mindig feltétlen szinkronban. Hiszen, amikor Henszlmann Londonban tartózkodott, nem volt még ok rá, hogy emigránsként kezeljék. Mikor a Kossuth-level miatt gyanúba keveredett, Pesten akarták letartóztatni, mert úgy gondolták, itt van. Aztán pedig mindvégig Párizsban volt, s az emigráns-lista készítőkor, de legalábbis érvényben levésekor, egy éve elejtették vele szemben a gyanút! Itt tehát különböző időpontokból és különböző forrásokból származó információ töredékek pontatlan egymásra vetüléséről van szó.

33. OL: (H. 116–121).

34. OL: (H. 122–123):

Hohe k.k. Statthaltereil

Aus dem in den öffentlichen Blättern kundgemachten h. Decrete von 6^t Juli 1856. Z.7345. habe ich ersehen, dass mein Mann Herr D^r Emerich Henzlmann, der sich über die in seinem Passe festgesetzte Zeit in Paris aufhält, unter Androhung der im 29. §. des aller h. Auswand. Patentes von 24^t März 1832. angedeuteten Folgen, einberufen wird.

Nach erlangter Kenntniss von diesem h. Decrete habe ich mich nach Paris begeben um meinen Mann zur Rückkehr zu bewegen, er theilte aber mir mit, dass er gegenwärtig mit der Ausarbeitung eines weitläufigen Planes für den Bau einer neu zu errichtenden Kirche beschäftigt ist, den er nur in Paris vollenden kann, weil er nur da die Quellen und nöthigen Mitarbeiter findet. Und da er von dieser Arbeit sehr glückliche Erfolge für seine Zukunft hofft, – so könne er vor der Vollendung derselben nicht zurückkehren, ohne in seinem Erwerb und Fortkommen den empfindlichsten und unersetzlichen Schaden zu erleiden, und die Früchte jahrelanger Bemühungen aufzugeben.

Aus diesem Grunde wage ich die unterthänigste Bitte: Ein hohe k.k. Statthaltereil möge das gegen meinen Mann eingeleitete Edictal Verfahren und zwar um so mehr einstellen, als ihn die in dem 29. §. des a.h. Auswand. Patentes angedeuteten Folgen darum nicht treffen können, weil er nie den Vorsatz gesagt hat, nicht mehr zurückzukehren, vielmehr fest entschlossen ist, nach Vollendung der unternommenen Arbeit in sein Heimath zurück zu kommen.

In tiefster Hochachtung verharrend

Einer hohe k.k. Statthaltereil

unterthänigste Dienerin

Marie Henzelmann

A fellebezés külzetén, egyebek közt: „Marie Henzlmann Doctorgattin (w. pest Dorothea Gasse, Wurmhof) durch Advocaten Alex. Wrchovszky (w. Dorothea Gasse, Wurmhof)”

35. OL: (H. 21); FL: (K. 21–22).

36. OL: (G. 2–3).

37. U.ott.

38. OL: (F. 2–8). – A latinbetűs, autográfus látszó, íráshibákat is tartalmazó kérelmet betűhíven közöljük:

Hohe kk. Statthaltereil / in Ofen!

Nachdem ich das Glück hatte durch langjaehriges Studium und Fleiss das verloren gegangene Meistergeheimniss sowol der antiken als der mittelalterlichen Baukunst wieder aufzufinden, begab ich mich ins Ausland, theils um meine Studien durch noch vorhandene Monumente zu ergaenzen, theils mit der Aussicht durch Veröffentlichung einer Entdeckung, der ich einen grossen Theil meines Lebens und meines Vermögens willig opferte, die Früchte diese Opfer zu erreichen.

Wieder nach jahrelanger Bemühung ist es mir endlich gelungen die öffentliche Aufmerksamkeit auf meine Arbeiten zu lenken. In Folge hievon hat die im Kaiserl. französischen Ministerium des Unterrichts bestehende „historische Commission“ einen offiziosen Bericht über meine Entdeckung verlanget. Ich beile mich am Tage der Veröffentlichung dieses Berichtes denselben als Document zur Unterstützung eines Passgesuches einzusenden. Dass ich dieses Gesuch nicht früher stellte, daran ist lediglich der Mangel eines dasselbe begründenden Urkunde schuld, durch welche ich zugleich meine

lange Abwesenheit hette rechtfertigen können: im gegenwärtigen Augenblicke aber, hoffe ich, wird der beigelegte meine Arbeit ehrenvoll anerkennende Bericht dazu dienen, meine Anwesenheit in Paris noch längere Zeit als unerläßlich darzustellen; falls ich mich nicht jeder Hoffnung meine langjährigen Arbeiten endlich zu verwehren selbst berauben will, wenn ich auf halbem Wege zum Ziele dasselbe plötzlich aufgeben würde. Gestützt auf diese Gründe erlaube ich mir um einen neuen Pass für Frankreich, England, Belgien und Deutschland auf die Dauer eines Jahres unterthaenigst anzusuchen.

Verharre hochachtungsvoll

Einer hohen kk. Stathalterei

untherthaenigster Diener
Paris den 25^{ten} November Dr Emrich Henszlmann
1857 gebürtig aus Kaschau
20 Rue de Madame in Ungarn

A kérvény kültetésén, egyebek közt: „Bittgesuch / des Medicin. Dr Emrich Henszlmann derzeit in Paris (20 Rue de Madame) durch Advocaten Alexander Wrchowsky in Pest (Dorotheagasse Wurmhof)“

39. OL: (E. 6–8).

40. OL: (E. 2–9).

41. OL: (E. 3–4).

42. OL: (H. 11–16); FL: (M. 1–2).

43. „Vasárnapi Újság” V. (1858. szept. 26.)

39. sz. 465. — „Hölgyfutár” IX. (1858. okt. 14.) 235. sz. 936.

44. Henszlmann I.: Az Akadémia palotájának eddigi története. „Kritikai Lapok” I. (1862) 1. sz. 10.

Dénes Komárik: Die „Emigration” von Imre Henszlmann

In den Handbüchern, Lexika und Abhandlungen hält sich – von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen – auch heute noch hartnäckig die Behauptung, daß Imre Henszlmann nach dem Freiheitskrieg (im Jahre 1849 oder im Jahre 1850) emigrierte. Dabei ging er nicht in den genannten Jahren ins Ausland, sondern erst im Sommer 1852, und was noch wichtiger ist, gar nicht mit dem Ziel zu emigrieren.

Zum Nachweis dessen wurden vom Verfasser der Studie das bisher unbekannte Schriftgut von etwa 250 Folien, das das Material des sich jahrelang hinausziehenden Verfahrens über Henszlmanns Auslandsaufenthalt bzw. Rückkehr enthält, sowie die Angaben des im Jahre 1865 von Henszlmann selbst geschriebenen Lebenslaufes benutzt.

Aufgrund dieses Materials wird es klar, daß Henszlmann Ungarn nicht aus politischem Zwang und auch nicht durch ein solches Ziel geleitet verließ, wie sich auch sein Auslandsaufenthalt nicht durch politische und Emigrantenaktivität kennzeichnete. Obwohl er die Atmosphäre im Land in der Tat als bedrückend empfand und sich natürlich auch mit seinen ehemaligen Gesinnungsgenossen im Ausland nach wie vor verkehrte, war es in Wirklichkeit das Problembewußtsein des Gelehrten, das ihn bewegte und leitete. Dies und nur dies allein war die Kraft, die ihn für acht Jahre in die Welt hinaustrieb. Die im Interesse der Problemlösung entfaltete, eifrige Tätigkeit brachte dann das Ergebnis, daß er sozusagen von heute auf morgen ungehindert zurückkehren durfte. Auf diese Zeit, deren Bedeutung man nicht zu hoch einschätzen kann, fällt die letzte und wichtigste Etappe des Prozesses, in dem er zum Gelehrten heranreifte.

Imre Henszlmann war eine zusammengesetzte, reiche Persönlichkeit, ein Gelehrter und Organisator, zugleich aber auch ein politisch engagierter, an den Bewegungen von 1848 aktiv teilnehmender, an der bürgerlichen Umgestaltung begeistert mitwirkender Mann. In seinem Porträt ist der vorherrschende, bestimmende Zug jedoch der des Gelehrten.

HENSZLMANN IMRE RÉSZVÉTELE A LILLE-I SZÉKESEGYHAZ ÉS A KONSZTANTINÁPOLYI EMLÉKTEMPLOM TERVPÁLYÁZATÁN

1852 és 1860 között, külföldi tartózkodása során Henszlmann Imre elsősorban tudományos tevékenységet fejtett ki: arányelméleti kutatásokat végzett, épületeket tanulmányozott, eredményeit előadásban és publikációkban ismertette, kiállítást rendezett. 1852. december 6-án az angol építészegyletben, a Royal Institute of British Architects-ben (RIBA) előadást tartott.¹ Itt kifejtette, hogy megtalálta a középkori építészet szerkesztésének „titkát”, amely minden épületre és az épületek minden részletére alkalmazható. Nem sokkal később az intézet szűkebb bizottsága előtt vizsgálatainak részleteit is bemutatta, ami a bizottság tagjainak elismerését váltotta ki. Londoni tartózkodása során, 1853-ban Henszlmann egy régészeti kiállítást is rendez, éspedig Fejérváry Gábor eperjesi gyűjteményének anyagából; a katalógust ő maga írja hozzá.²

Nem sokra rá Franciaországban találjuk, ahol folytatja arányelméleti tanulmányait. 1857-re elkészült az immár az egyetemes építészet arányrendszerét feldolgozó nagy művével, melynek (valószínűleg ideiglenes) címe: *Mémoire sur la découverte du système de l'Architecture classique et du Moyen Age* (Értekezés a klasszikus és a középkori építészet rendszerének felfedezéséről). Thomas Donaldson, a RIBA elnökének ajánlása nyomán Albert Lenoir vizsgálja meg Henszlmann kéziratát.³ Lenoir építész és építészettörténész volt, a francia Közoktatási Minisztérium Nyelvészeti, Történeti és Művészeti Bizottságának a tagja. Jelentésében méltatóan szól Henszlmann munkájáról, megállapítja, hogy az publikálásra kész, és javasolja, hogy a bizottság kérje fel a minisztert a kiadás támogatására. Nézete szerint a könyvet három kötetben kellene megjelentetni, melyek egyenként ötven oldalból állnának. Mindegyik kötethez tartozna egy 75–80 oldalas képkötet („atlas”), valamint az egész kiadványt 26 áttekintő tábla („tableaux synoptiques”) kísérné. A munka felkeltette III. Napoleon érdeklődését is, aki – állítólag – személyesen fogadta Henszlmant, majd 10.000 frankkal járult a kiadás költségeihez.⁴

A tervezett háromból végül csak az első kötet jelent meg *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture* (Az építészetben alkalmazott arányok elmélete) címmel, amely az egyiptomi és a görög építészettel foglalkozik.⁵ Kiadták az áttekintő táblákat, vagyis a magyarázatul szolgáló albumot is.⁶ Sajnálatos, hogy a többi szöveges kötet nem látott napvilágot; különösen a gótikát taglaló harmadik kötet megjelenésének elmaradását fáj-lalhatjuk.

A kortárs tudományos élet vérkeringésébe ennek ellenére bekerültek Henszlmann kutatási eredményei. Az imént említett Albert Lenoir, aki nyilván már korábban megismerkedett a magyar tudós munkásságával, *Architecture monastique* (Szerzetesi építészet) című könyvének második kötetében – melyből a *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* 1856-os évfolyama közölt több szemelvényt – a románkori építészet tárgyalása során utal a Henszlmann által kidolgozott arányelméletre.⁷ Megemlíti, hogy Henszlmann németországi épületeken végezte el vizsgálatát. A német Georg Gottlieb Ungewitter *Lehrbuch der gothischen Constructionen* (A gótikus szerkezetek tankönyve) című, 1859–64-ben füzetek formájában megjelent munkájában röviden ismertette Henszlmann módszerét az arányok kiszámítására.⁸ Viollet-le-Duc, a gótikus építészet legnagyobb kortárs kutatója is elismeréssel szólt Henszlmann módszeréről az *Entretiens* (Társalgások) című könyvében.⁹ Egyébként a tízkötetes *Dictionnaire raisonné* (Értelmező szótár) arányokat taglaló cím-

szavában Viollet-le-Duc, akárcsak Henszlmann, a háromszögelési eljárás alkalmazásából indult ki.¹⁰ Hogy a francia és a magyar tudós módszere hogyan viszonyul egymáshoz, azt további kutatásnak kell tisztáznia, mint ahogy általában Henszlmann építészet-, illetve gótika-elméletének részletekbe menő feldolgozása is a jövő feladatai közé tartozik.

Henszlmann másik ismert franciaországi publikációja ezekből az évekből a *Moniteur des architectes* c. szaklapban látott napvilágot 1857-ben, amelyben ismertette a Braine-i St. Yved-templom és a kassai Szent Erzsébet-templom alaprajzi egyezését, az utóbbit Villard de Honnecourt alkotásaként tárgyalva.¹¹ A franciaországi és a magyarországi templom közötti hasonlóságra egyébként Henri-Eugène Leblan építész hívta fel a figyelmét, aki maga is Viollet-le-Duc köréhez tartozott.¹²

Henszlmann angliai és franciaországi működésének súlypontja tehát az építészetelméleti és -történeti tudományos tevékenység volt, mely – mint láttuk – szép eredményeket hozott és nem maradt szakmai elismerés nélkül. Mindez abban az időszakban, amikor a középkori építészet kutatása egyre intenzívebbé vált és egyre tudományosabb formát öltött, a gótikus építészet forma- és szerkezetana, topográfiája és általános építészettörténete a folyton szaporodó kiadványok nyomán mind világosabban rajzolódott ki. Emellett a magyar tudós az építészettel gyakorlatban is próbálkozott, amiről eddig igen kevés ismerettel rendelkezünk.

A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház

A nagy észak-franciaországi iparváros, Lille székesegyházának megtervezésére 1854 decemberében írtak ki nemzetközi pályázatot.¹³ A határidőt 1855. december 1-ében határozták meg, melyet utóbb 1856. március 1-re változtattak.¹⁴ A székesegyháznak a Notre-Dame de la Treille titulust szánták. A pályázati program meglehetősen pontosan meghatározta a tervezendő épület formáját és stílusát. Hosszát 100–110 méterben szabták meg, az épületnek három hajót, empóriumot, kereszthajót, a szentély körül kápolnakoszorút kellett magábfoglalnia, a homlokzaton egy vagy két torony lehetett, alattuk három portál, a négyezet fölött huszártorony stb. Stílusára nézve előírás volt a klasszikus, a 13. század első felében virágzó francia gótika alkalmazása. Jellegét úgy határozták meg, hogy az új katedrális nemzeti legyen, mint Reims, szép mint Amiens és szilárd, mint Chartres székesegyháza. Az építkezés költségeit három millió frankban szabták meg. Kétségtelen, hogy a Lille-i székesegyház pályázata a 19. századi neogótikus mozgalom egyik legjelentősebb akciója volt Franciaországban, és egyfajta nemzeti templom szerepét lett volna hivatva betölteni. Egy angol vélemény szerint ezzel Franciaország a nagy német nemzeti vállalkozás, a kölni dóm építkezésével akart versenyre kelni.¹⁵

Henszlmann két francia építésszel, Henri-Eugène Leblan-nal és Auguste Reimbeau-val lépett társulásra pályázati terv elkészítése céljából. Ők ketten már tíz éve voltak partneri viszonyban¹⁶ és Reims-ben működtek; tevékenységükről, személyiségükről egyébként alig ismert valami. Azt tudjuk, hogy Reimbeau 1820-tól 1865-ig élt.¹⁷ Mindketten foglalkoztak a középkori építészet kérdéseivel, érdeklődésük tehát közel állt magyar társukéhoz.¹⁸ Leblan-nak a neve e tanulmányban már szerepelt: ő volt az, aki felhívta Henszlmann figyelmét a Braine-i és a kassai templom között fennálló alaprajzi hasonlóságra. Vele Henszlmann már régóta kapcsolatban volt. Fennmaradt Leblan-nak egy levele, melyet 1849. május 9-én írt a magyar tudósnak. Tartalma alapján az is megállapítható, hogy ez a személyes hangú levél nem az első, melyet Henszlmannhoz intézett. És egy további információ: nyomtatott fejlécének szövege „Ministère des Travaux Publics – Église de Saint-Denis” – vagyis Leblan a Viollet-le-Duc irányításával folyó épületrestauráláson dolgozott.

Henszlmann írásos hagyatékában számos további levél található, melyet Leblan-tól és Reimbeau-tól kapott.¹⁹ Ezek tanúsága szerint 1855 derekán kezdtek el foglalkozni a Lille-be küldendő pályamű elkészítésével. Reimbeau levelei közé sorolva megtaláljuk a Henszlmann kézírásával írt és általa fogalmazott társulási szerződés („Contract de société”) piszkozatát is, 1855. augusztus 21-i dátummal. Ebben Henszlmann pontokba szedve rögzíti a pályázati terv elkészítésével kapcsolatos, egymás közti megállapodásukat. Eszerint:

1. Ő maga a két francia építésszel való konzultálás után elkészíti a főhomlokzat vázlatát és egy boltszakasz belső és külső rajzát, amelyek alapul szolgálnak a kidolgozandó tervekhez.

2. Reimbeau és Leblan megrajzolja a pályatervet.

3. A tervet kísérő műleírást közösen szerkesztik meg.

4. A pályamunkát hármuk nevében adják be.

5. Sikeres szereplés esetén a jutalmon a társak egyenlően osztoznak, akárcsak a jövedelmén, amely tervük esetleges kivitelezéséből származik.

6. Ha szereplésük nem sikeres, a pályaterv költségeit Reimbeau és Leblan viseli.

7. Ha pályázati részvételük sikerrel jár, a fenti költségeket három felé osztják és hárman viselik.

8. Sikertelen pályázati szereplés esetén mindegyik partner megtartja az általa készített rajzot, a műleírás közös tulajdont képez.

Nem tudjuk, hogy végül is a megállapodás minden részletét elfogadták-e a francia építésszek, de abban nincs okunk kételkedni, hogy a lényegét illetően Henszlmann azt rögzítette, ami a társulás alapját képezte. Vagyis a már nem csekély szakmai tekintéllyel bíró magyar tudós határozta meg a tervezendő épület főbb vonásait, Reimbeau és Leblan pedig az ő koncepcióját építészeti formába öntötte. A megadott határidőre Henszlmann és társai pályaművüket leadták.²⁰

A beküldött pályatervet 1856. március 13-tól március 24-ig, azok hivatalos elbírálása előtt, kiállításon mutatták be Lille-ben a nagyközönségnek. Köztük szerepelt Henszlmann és két társa „Dieu en soit garde” (Isten óvja) jeligéjű pályamunkája. A még csak a jeligéjük alapján azonosítható tervekről részletes ismertetést közölt több folyóirat.

Részletes bírálatot írt Beresford Hope az általa szerkesztett *The Ecclesiologist*-ban, a neogótikus mozgalom legtekintélyesebb angliai orgánumban.²¹ Henszlmannék 14 tervlapból álló pályamunkájáról megállapítja, hogy az nyilvánvalóan francia munka. Helyeslésével találkozik, hogy a terv készítője a lehető legpontosabban betartotta a pályázati program előírásait és „a művész szívét-lelkét beletette a műbe”. Véleménye szerint azonban a nyugati homlokzat túlságosan is a Reims-i székesegyházét követi. A nehézkes tornyok nyolcszögletű felső részének nagy nyílásai nem tetszenek neki, szerinte ezek valószínűleg öntöttvasból lennének kivitelezhetők. Az alaprajz – nézete szerint – dicséretesen egyszerű, de a szentély kiképzése nem elég kifinomult. A déli kereszthajóhoz csatlakozó melléképítmények elrendezését rendkívül jónak találja. Az északi kereszthajó homlokzata nem kapcsolódik elég szervezen az épülethez, de – véli – ezt a problémát a középkori építésszek sem tudták mindig kielégítően megoldani. Az építészeti részletek jók, de nem különösen élénkek. A szentély kövezetének mintázata inkább beható régészeti kutatásokról, semmint művészi érzékről tanúskodik – ennek kivitelezését Hope nem szívesen látná. Az épületbelső tervezeten rendkívül színes; bár az angol szakember híve a polychromiának, tetszését ez a színezés nem nyeri meg. A színes ablaküvegek nem lépnek túl a Bourges-i székesegyház enyhén archaizáló üvegfestményein. A berendezés véleménye szerint nem túl jól sikerült; a szentélyrekesztőn, melynek alkalmazását egyébként pártolja, túl nagyok a szobrok, a cibórium egy régebbi stílus sajátosságait mutatja, a faragott famunka középszerű, a gyóntatószekek pe-

dig szerinte nevetségesen túldíszítettek. A konkrét kifogások ellenére, amivel a többi pályamű ismertetésekor sem fukarkodott, Beresford Hope olyannyira jónak találja a Henszlmann–Reimbeau–Leblan-féle tervet, hogy véleménye szerint komoly esélye van a második díjra.

A szóbanforgó pályaművet a *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* című francia szaklapban Henri Sidorot építész elemezte.²² Azzal kezd, hogy a „Dieu en soit garde” Reims város jelmondata, innen származhatnak tehát a pályázó építészek, és minthogy a terveken az RL kettős betű látható (erről később még szó lesz), személyük Reimbeau-val és Leblan-nal lesz azonos. Ebből a megjegyzésből kiderül, hogy a két társult építész a korabeli szakmai körökben elég ismert volt. Sidorot nézete szerint a 14 tervlap inkább tanulmánysorozatnak tetszik. A tervezett templom a Reims-i székesegyház hasonló, de annak nem másolata, hiszen a pályázati program előírásainak megfelelően a mellékhajói fölött empórium húzódik, továbbá a tornyokon hegyes végződés van; ez utóbbi egyébként a francia építésztetszését sem nyerte meg. A berendezéssel szemben is kifogásokat emel, de például a padlóburkolat mintázataiban ábrázolt Jessze fája rendkívül tetszik neki. Mindezt összegezve Sidorot úgy véli, hogy ez a pályázatra beküldött egyik legfigyelemreméltóbb terv.

Az angol építészeti hetilap, a *The Builder* ugyancsak foglalkozott a pályamunkákkal.²³ A névtelen szerző röviden ismerteti a „Dieu en soit garde” jelígejű pályamű alaprajzi elrendezését, a hármaskapuzatról megállapítja, hogy az a Reims-i székesegyházéhoz hasonló, és kijelenti, hogy a tervezett épület általában a Reims-i és az Amiens-i katedrálishoz áll közel. Különös elragadtatással beszél a rajzok szépségéről, amelyek számát 16-ban jelöli meg. Szerinte a szentélyrekesztő és a padozat valóságos remekmű, az arany csillagokkal díszített sötétkék boltozat és az épületbelső nagyszerű színezése messze túlhaladja azt a fokot, amely a pályázati terveket általában jellemzi. Az ismeretlen kritikus tudni véli – valószínűleg az előbb idézett francia cikk nyomán –, hogy a tervet Leblan és Reimbeau Reims-i építészek készítették.

Foglalkozott a Lille-i pályázattal a *L'univers union catholique* c. lap is.²⁴ Csak három tervet ismertetett, köztük a jelige megjelölésével Henszlmannékét is. Az írás megállapítja, hogy az alapelrendezés, a kapuzat és a legtöbb rész is a Reims-i székesegyházról készült értelmes, de szervilis (!) másolat. A főhomlokzat tornyainak áttört felső része nincs harmóniában az épület egészével. Az alaprajz szép, a szentély valóságos remekmű, megemlékezik az utóbbi figurális burkolatáról is. A szentélyrekesztő és az oltár azonban annyira díszes, hogy az már túllépi a jóízű határát.

A kiállítás után zsűri vizsgálta meg a tervezetet. Tagjai közt helyet foglalt a neogótikus mozgalom két vezéregyénisége, Adolphe-Napoléon Didron, az *Annales Archéologiques* főszerkesztője és a német August Reichensperger, aki a *Kölner Domblatt*-ot szerkesztette.²⁵ Mellettük találunk több más középkoros szakembert, de csak két, nem is jelentős építész, J. C. L. Danjoy-t és C. A. Questelt. A bizottság döntését 1856. április 13-án hirdették ki. Eszerint 41 tervet küldtek be a pályázatra: 15-öt brit, 15-öt francia építész nyújtott be, 8 érkezett német nyelvterületről, 1–1 Belgiumból, Hollandiából és Luxemburgból. Közülük tízet találtak a legjobbnak, kilencet dicséretben részesítettek. 22-öt különböző okok miatt elvetettek. A legjobb tíz terv közül a három „győztes” pályamunkát 6000, 4000, illetve 3000 frankos pénzjutalommal díjazták. Az első díjat Henry Clutton és William Burges, két londoni építész kapta, a másodikat George Edmund Street ugyancsak angol építész, és csak a harmadik díj jutott franciának, Jean-Baptiste Lassus-nak. Kiadtak továbbá három arany- és négy ezüstérmet, a pályatervek érdemeinek megfelelő sorrendben. Közülük az 1. számú aranyérmet ítelték oda a Leblan–Reimbeau–Henszlmann hármasnak „Dieu en

soit garde” jelíggel jelölt pályatervükért. A hivatalos bírálóat kiemeli a tervezett épület hasonlóságát a Reims-i székesegyházhoz. Különös értékének tartja a festett üvegablakokat, melyek szinte a teljes felületet beborítják. Az így létrejött légies architektúra mégis szilárd – vélik a bírálók –, mert jó ízléssel díszített, erőteljes támpilléreken nyugszik. A mű szépségét a polychrom díszítés fokozza. Kifogásként az merült fel, hogy a díszítőelemek nem elég változatosak, valamint a kivitelezés költségei túllépik a megszabott keretet.

Henszlmannék pályázati terve eddig nem került elő.²⁶ Fennmaradt viszont a pályatervhez csatolt francia nyelvű műleírás, egy 26 oldalas nyomtatott füzet.²⁷ Az általam ismert példánya Londonban, a RIBA könyvtárában található. Címlapjának szövege: „Notre-Dame-de-la-Treille, mémoire sur le projet J–R”, (Notre-Dame-de-la-Treille, értekezés az J–R jelű tervről), kézírással pedig Henszlmann neve áll rajta.²⁸ Henri Sirodot korábban idézett ismertetéséből tudjuk, hogy a fenti betűjel a tervlapokon is szerepelt, de mivel a betűk egymásbafonódtak és Henszlmann nevét nyilván nem hozta kapcsolatba Leblan-éval és Reimbeau-éval, a francia építész nem jött rá, hogy nem két, hanem három név kezdőbetűjéről van szó.

Az írásmű sokkal több, mint a pályaterv műszaki leírása. Benne van az is, de beleágyazva olyan elméleti és ideológiai eszmefuttatásba, amely a műleírást valóságos építészeti traktátussá avatja. (Szövegét l. a függelékben.) Megtalálható benne a francia romantika és a francia racionalista iskola több gondolata, utalás angol és német szerzőkre, de főképp fejtegetések Henszlmann stúdiumainak témaköréből, arányelméletből és építészettörténetből. Ezek nyomán bontakozik ki – a pályázati programban megszabott feltételek figyelembevételével illetve azok szellemében – a történelmileg lehető leghitelesebbnek, ideálisnak elképzelt templom képe. (Párhuzamként például Viollet-le-Duc ideális klasszikus gótikus székesegyháza kínálgatik a *Dictionnaire raisonné „Cathédrale”* címszavából.)

A bevezetőben olvasható, hogy azért vállalkoztak a szerzők pályázati részvételre, mert a gótika iránt különös szeretettel viseltetnek, és az hosszú idő óta elmélyült kutatásaik tárgya. Kifejtik, hogy a gótika korában, a 13. században az energikus erő és a hit akarata erkölcsi érzékhez („sentiment moral”) kapcsolódott. Ebben a szinte utalásszerű gondolatban angol szerzők, Pugin és Ruskin nézetei fogalmazódnak meg.²⁹ A székesegyházak formagazdagsága felülmúlja az ókori templomok visszafogott építészetét. A székesegyház ugyanakkor prédikáció kőből, faragott költészet, melyben az emberiség eposza lejátszódik, a hideg betűk életre kelnek. Itt a Victor Hugo által képviselt elképzelés cseng vissza, melyet a regényíró *A párizsi Notre-Dame* egyik fejezetében fejtett ki. A regény 1831-ben jelent meg először, de a nyolcadik, végsőnek tekintett kiadásban (1832. december) szerepel az említett gondolatot is részleteiben taglaló fejezet *Ez megöli amazt* (Ceci tuera cela) cím alatt.³⁰ Az antik művészet a szépségre törekszik; vele szemben – és itt Henszlmannék érvelése Chateaubriand *A kereszténység szelleme* (1802) című munkájából vett idézettel folytatódik – „a kereszténység szellemi, titokszerű természetű lévén, sokkal tökéletesebb és istenibb eszményt ad a festészetnek [a műleírásban itt a „festészet” (peinture) helyett „művészet” (art) szerepel], mint az anyagi vallás, megtisztítván, vagy erővel leküzdve a szenvedélyeket, sokkal szebb vonásokat kölcsönöz az emberi alaknak s mintegy jobban érezteti a lelket az izmok és az anyag kötelékei között.”³¹ Sajnálatos módon a reneszánsz gőgös megvetéssel fordult el ezektől a csodáktól – válik polemikusabbá a hangnem –, a gótikát a barbár szinonimájának tekintették, a költészet és a szépművészetek pogánnyá lettek. Háromszáz évnek kellett eltelnie, hogy néhány tanult és intelligens ember erőfeszítése nyomán a gótika ősi tradíciói újból érvényre jussanak.

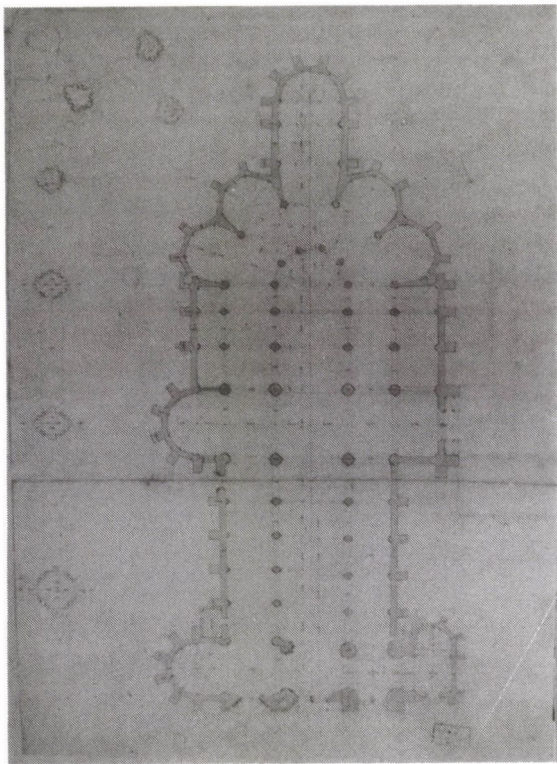
A bevezetés után következik a tervezett épület leírása. A templom hossza 110 m, vagyis a pályázati programban megengedett legnagyobb méret. Az épületet a terven a kijelölt te-

rület végén helyezték el, hogy előlről jó rálátás legyen. Ezen a ponton Henszlmann és társai nem a középkor, hanem kifejezetten a 19. század ideológiáját követik, amely a középkori „emlékszerűen” kiemelt elhelyezését követeli meg. Minthogy a középkori székesegyházaknál a főhajó szélességének nyolc-kilencszerese a templom hossza – fejtetik a műleírás szerzői –, náluk ez az arányszám nyolc és fél, vagyis 13 méter széles a főhajó. A főhajó boltszakaszának a hosszát a középkori mesterek úgy számolták ki, hogy a szélességének a felét vették; hasonlóan jártak el tehát ők is, így a templom boltszakaszainak többsége 6,36 m hosszú. A főhajó öt szakaszos, de első és utolsó szakasza eltér a fent megadott hosszútól. A négyzet szabályos négyszög, ami eltérést jelent a középkorban szokásostól, de a gyakorlati megfontolások így kívánták. A szentély és az apszis három, egymástól eltérő hosszúságú szakaszból áll. A két mellékhajó – eltérve a középkori gyakorlattól, a modern igényekhez igazodva – szokatlanul széles, 8 méter. Ezekhez legelől, a torony boltszakaszánál merőlegesen csatlakozik a keresztelőkápolna, ill. a halotti kápolna („chapelle des morts”). A kettő egyforma, két boltszakaszos és saját pillérekkel rendelkezik. A kereszthajónak nincsenek mellékhajói. Az északi kereszthajónak homlokzata és kapuzata van, a déli mellékhajóhoz különféle melléképületek csatlakoznak. A szentélyt kettős szentélykörüljáró és kápolnakoszorú fogja körbe. A legnagyobb a Szűz Mária-kápolna, amely az épület hossztengegyében van és két szakasz hosszú. Hasonló kápolna található a Saint Remi-bazilikában és a gloucesteri székesegyházban – hangzik az érvelés a műleírásban.

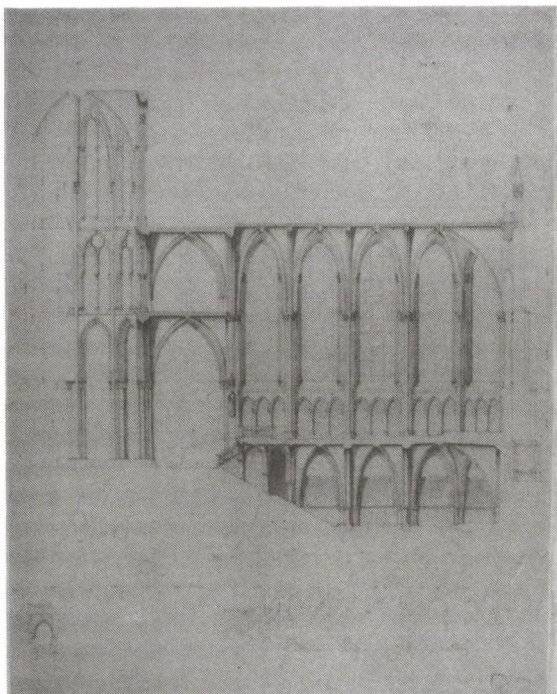
A középkori mesterek műveinél a pillérek és a támpillérek vastagságának aránya fordított, így pl. Amiens-ben és Kölnben igen vastagok a támpillérek, a pillérek ennek megfelelően vékonyak. A pályamunka szerzői, mint írják, a középkori választották a pillérek és a támpillérek arányának megválasztásában. Ehhez kapcsolódó gondolat, melyet Viollet-le-Duc *Dictionnaire raisonné*-ja alapján idéznek, hogy a csúcsíves épület szerkezeti szilárdságát az alkalmazott elemek egyensúlya, ekvilibriuma adja, nem pedig a tömegek vastagsága.³² Módosított formában megemlíti Georg Moller hasonlatát is, mely a *Denkmäler der deutschen Baukunst* (A német építészet emlékei) c. munkában szerepel; e szerint a gótikus struktúra a halász hálójához hasonlítható, amelynek csomói a középkori épület pilléreinek felel meg.³³ Reims és Amiens mintájára a legkisebb falfelület elérésére törekedtek, hogy azt minél nagyobb ablakfelülettel helyettesíthessék. Érvelésük szerint azért, mert Észak-Franciaországban kevés a napsütés, és kívánatos a templom terébe minél több fényt beereszteni.

A pályázati programnak megfelelően a mellékhajó fölé empórium került. Itt a műleírás kitér arra, hogy a klasszikus gótikában ennek alkalmazása már nem volt szokásos, az „empóriumok korát” a párizsi Notre-Dame zárta le. A kriptával kapcsolatos eszmefuttatásból már valóságos kis történeti értekezés kerekedik ki, azzal a gyakorlati eredménnyel, hogy két variánst rajzoltak meg: az egyik a kriptát – a programhoz híven – a szentély alatt van, a másik, az „ellen-terv” a kriptát a Szűz Mária-kápolna alá helyezi.

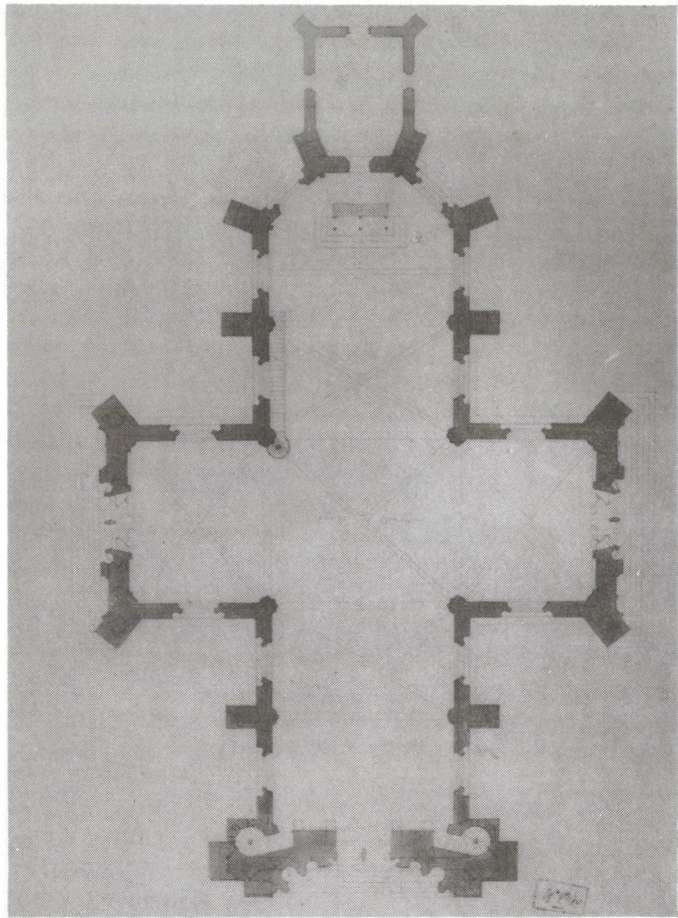
A homlokzaton három kapu található, ezek a főhajóba, illetve a két mellékhajóba vezetnek. Mindhárom kapuzat szobrokkal ékes. A szobrok ikonográfiai programját is meghatározza a műleírás; a középkori szokásnak megfelelően apostolok és védőszentek figurái, a középső kapu nyílászáró pillérére Mária és Jézus alakja kerül. A műleírás a homlokzat többi szobordíszének ikonográfiájára is részleteiben kitér. A kapuzat fölött galéria húzódik, középen e fölött nagy rózsablatok, üvegfestményeinek témája Mária mennybemenetele. A tornyok alsó részéhez az előképet a tervezőknek a párizsi Notre-Dame, de még inkább a laóni székesegyház szolgáltatta. Ezzel kapcsolatban idézik Villard de Honnecourt elismerő szavait is a laóni tornyokról. A középkori mester vázlatkönyvét abban az időben Jules Quicherat-nak a *Revue archéologique*-ban megjelent tanulmánya nyomán ismerhették.³⁴ A tornyok a tervezett templomon 97 m magasak, ezen belül az alsó rész 35,5 m,



1. Henszlmann Imre és társai: A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház alaprajza. (Előtanulmány)

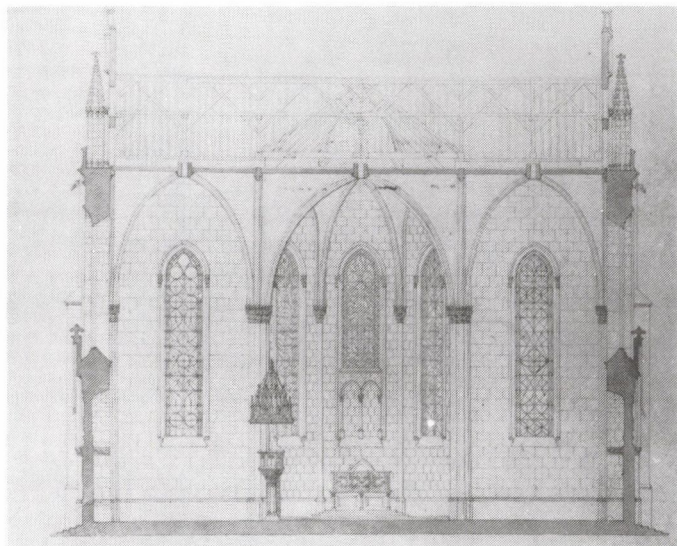


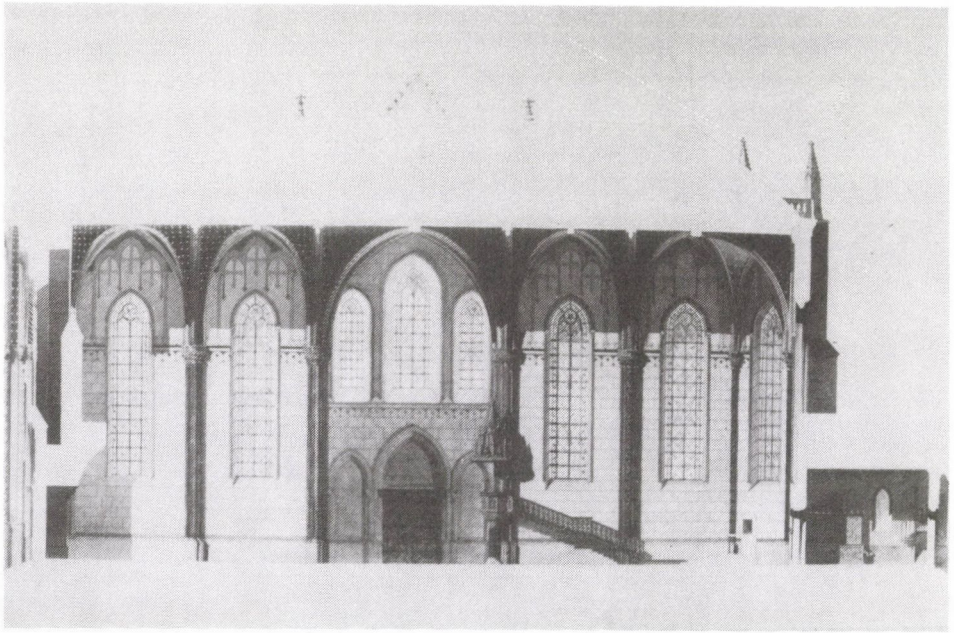
2. Henszlmann Imre és társai: A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház, a szentély és a kriptá terve. (Előtanulmány)



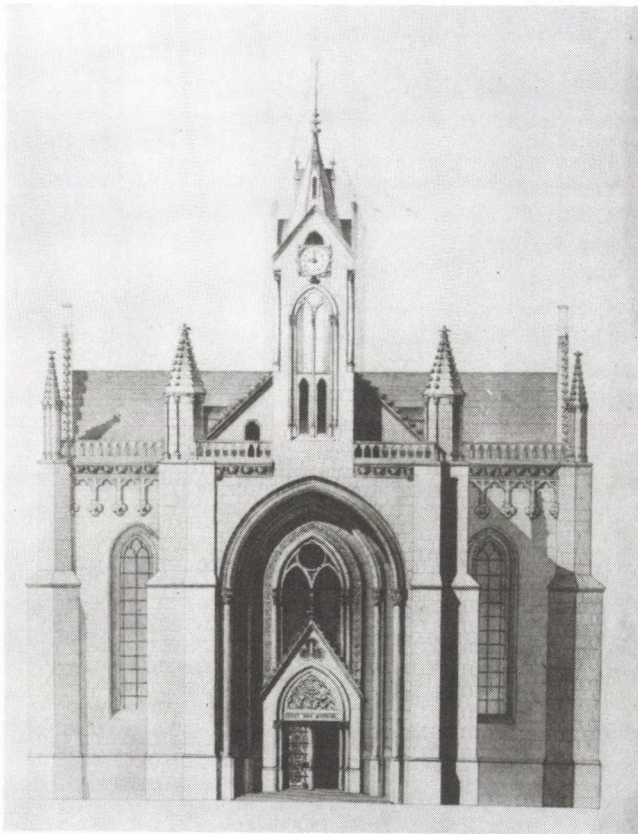
3. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, alaprajz

4. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, keresztmetszet

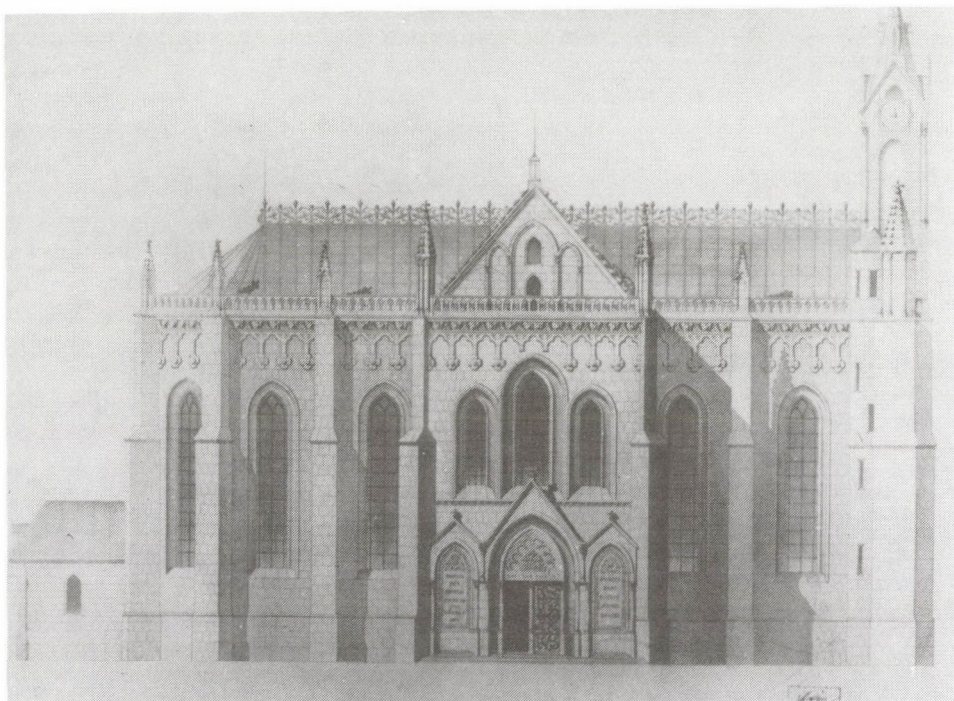




5. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, hosszmetset

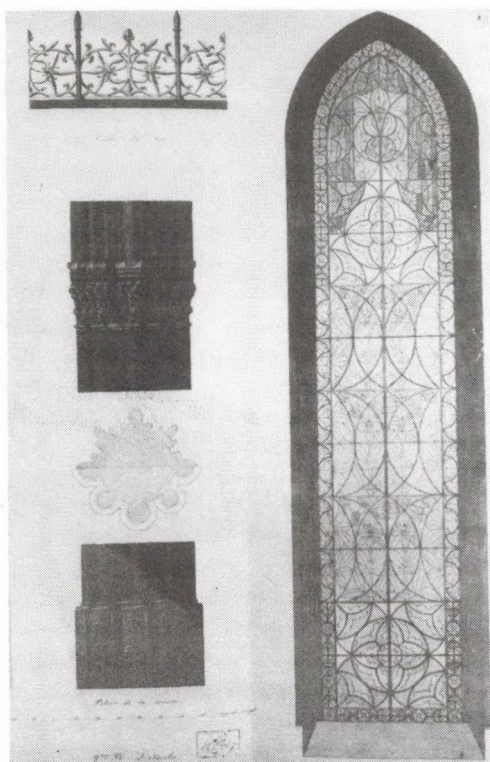


6. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, főhomlokzat



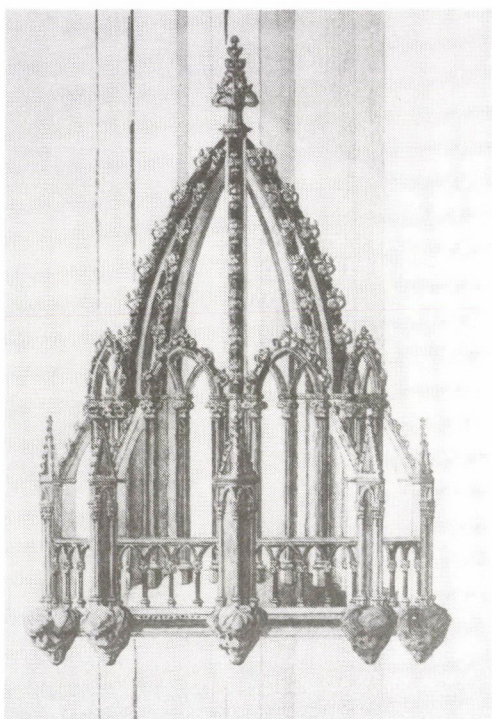
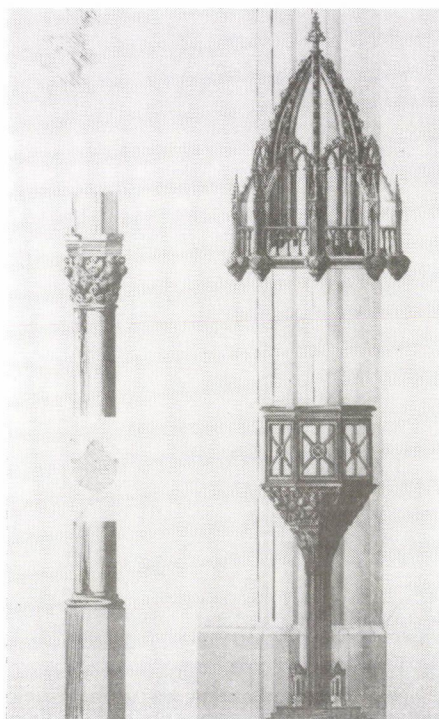
7. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emlékegyháza pályázati terve, oldalhomlokzat

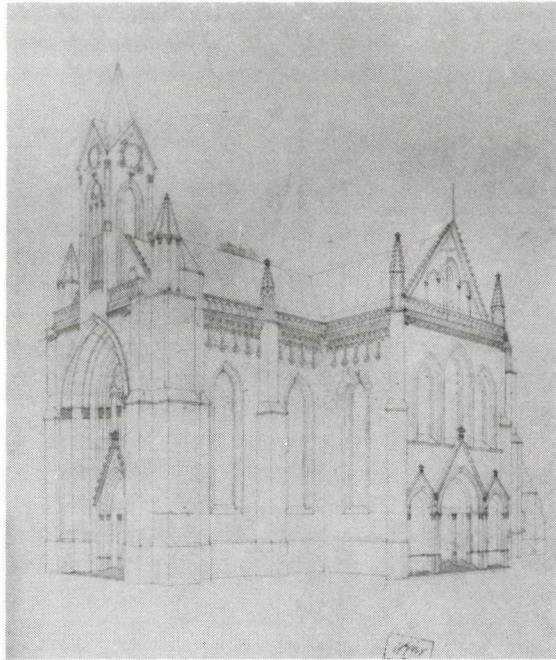
8. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emlékegyháza pályázati terve, részletrajz





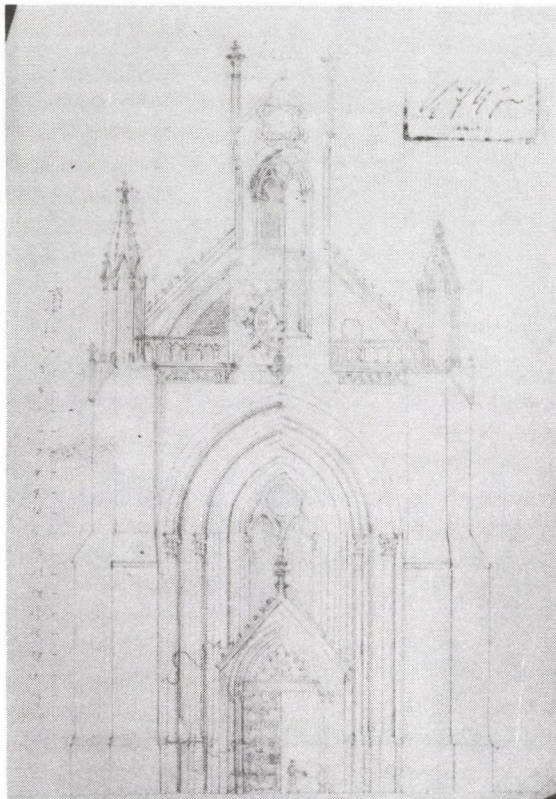
9–11. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom pályázati terve, részlet-rajzok





12. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom távlati rajza

13. Henszlmann Imre: A konstantinápolyi emléktemplom főhomlokzata. (Előtanulmány)



az ezen ülő nyolcszögű harangház 22,5 m, a hegyes koronázó rész – mint Chartres-ban, teszik hozzá – 39 m. A nyolcszögű harangház négy sarkán egy-egy fiálé helyezkedik el. A torony anyagára nem tér ki a műleírás, úgyhogy az *Ecclesiologist*-ban fölvetett kérdés, vajon (részben) öntöttvasból vannak-e, nyitva marad. A fa huszártorony önmagában 40,5 m magas, tehát 76 m magasságba emelkedik a tervezett épület fölé.

A műleírás a berendezést is hasonló tüzetességgel és történeti összefüggésekbe ágyazva tárgyalja. Előljáróban a szerzők utalnak Le Maistre d'Anstaing belga középkortudós – és egyébként a Lille-i pályázat bírálóbizottságának egyik tagja – által írt értekezésre, mely szerint az építészet jár elől a stílusok kialakításában, a társművészetek csak az építészetet követik, vagyis e szempontból késésben vannak. Ennek megfelelően a történeti hűséget maximálisan szem előtt tartó pályázók a templom berendezését a klasszikus gótikát megelőző stílusfázisban tervezték meg. Megszabták az ablakok üvegfestményeinek, valamint a szentély kövezetében kialakított ábrázolások témáját is. A festett kööltárt a program előírásához igazodva cibórium fedi, de mivel ebből a korból cibórium csak Itáliában maradt fenn, ők is ilyet terveztek. Ez a magyarázat Beresford Hope korábban idézett kifogására, mely szerint a cibórium korábbi stílus sajátosságait mutatja. A retabulumról és a szentségházról is szó esik. Az oltárral és általában a szentély berendezésével kapcsolatban hosszas liturgiai és ikonográfiai kommentár olvasható, utalással több újkori szerző munkájára, Villard de Honnecourt albumára, valamint a vallási és liturgiai szimbolizmus 13. századi képviselőire, mint Durandus de Mende³⁵ és Vincent de Beauvais.³⁶ A pályamű szerzői azt is megvallják, hogy jócskán forgatták a korabeli régészeti folyóiratokat, mint Didron-ét és Martin-ét. Az első esetben az *Annales Archéologiques*-ről, a másodikban talán az Arthur Martin – ugyancsak a Lille-i pályázat zsűrijének a tagja – és Charles Cahier *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* (Régészeti, történeti és irodalmi tanulmánygyűjtemény) 4 kötetben, 1848–1856-ban megjelent munkájáról van szó.³⁷

A falak festésével kapcsolatban megállapítják, hogy a középkorban a templomokat kétféle módon festették ki. Az egyik élénk, polychrom festés aranyozással kombinálva, mint például a párizsi Sainte-Chapelle-ben vagy a kölni dómban; a másik a gyakoribb, tompább színű és csak néhány árnyalata van. Ők az élénk színezést – mely egyébként meglehetősen drága – a szentélyben és a Szűz Mária-kápolnában alkalmazták, a szerényebbet a hosszaházban, az építészeti tagozatokat hangsúlyozandó és az eltérő anyagokat egységes tónusba hozandó. Valójában természetesen arról van szó, hogy az élénkebb színezésre felhozott példák 19. századi restaurálás eredményei. A Saint-Chapelle-t 1837–55-ben restaurálta Duban és Lassus, belső dekorációját teljesen felújítva³⁸; valószínűleg ennek hatására tervezett színpompás falfestést A. W. Pugin is a St. Gile's templom belsejébe.³⁹ A kölni dóm belsejét az 1842-ben kezdődő kiépítés során alakították ki, illetve újították meg gyökeresen.⁴⁰

Bár Henszlmann és társai pályázati terve nem került elő, Henszlmann tervhagyatékában található néhány jelölés nélküli tervlap, melyekről felismerhető, hogy a pályázathoz készültek előtanulmányként. A templom-alaprajz⁴¹ (1. kép.) szinte minden részletében megegyezik a műleírásból rekonstruálható alaprajzzal. Főhajós, két mellékhajós, a szentélyt kápolnakoszorú veszi körül a középtengelyben elhelyezkedő két szakasz hosszú kápolnával. Az épülethez legelöl egy-egy kápolna csatlakozik; a baloldali merőleges a hosszaházra, a másik azzal párhuzamos, ám ceruzával ez is át van rajzolva a másik mintájára. A déli kereszthajóhoz melléképületek kapcsolódását jelölték ceruzával. Az északi kereszthajó poligonális záródású, ellentétben a végső változat homlokzatos-portálos megoldásával. A boltszakaszok száma megegyezik a műleírásban feltüntetettel, néhány méret úgyszintén. Egy másik tervlap a szentély és a Szűz Mária-kápolna alaprajzát ábrázolja, azt a változatot, amely

szerint a kápolna alatt helyezkedik el a kriptá.⁴² (2. kép.) Egy kidolgozatlan ceruzavázlaton ugyanezeket a részleteket látjuk,⁴³ egy másikon pedig a kápolnakoszorú alaprajzának részletét.⁴⁴ Egy további tervlap egyik oldalán szintén a kápolnakoszorú részlete látható, a másikon ugyancsak ceruzával a torony és a homlokzat elnagyolt, halvány tömegvázlata.⁴⁵

A Lille-i Notre-Dame de la Treille-székesegyház pályázatát Didron úgy értékelte, hogy a francia építészet és régészet elszenvetde a maga Azincourt-ját.⁴⁶ Valóban, az angol építésszek, élükön a fiatal Burges-szel egyértelmű diadalt arattak francia kollégáik felett.⁴⁷ Az invenciózusabb, szabadabb neogótikát képviselték a legjobbnak ítélt francia Lassus sematikusnak ható, de ugyanakkor felesleges dekoratív részletekkel terhelt stílusával szemben. Bár – mivel nem kerültek elő – nem tudjuk érdemben értékelni a Leblan–Reimbeau–Henszlmann-féle pályázati tervet, a bírálatok és a műleírás alapján bizonyosnak látszik, hogy ezek sem nélkülözték a régészeti precizitástól terhes, akadémikus jelleget. Ennek ellenére természetesen komoly eredménynek számít, hogy a nagy nemzetközi mezőnyben végül is negyediknek rangsorolták tervüket.⁴⁸ Henszlmann és társai többek közt olyan nem jelentéktelen építészeket előztek meg, mint Vincenz Statz Kölnből, August Essenwein Karlsruhéból, Ferdinand Stadler Zürichből, vagy Ferdinand Kirschner Bécsből, hogy csak a Közép-Európában is jól ismert neveket soroljuk.

A nagy nemzetközi érdeklődéstől kísért pályázat végül szerény eredményt hozott. Egyik nyertes pályaművet sem fogadták el kivitelezésre, helyette Arthur Martin vezetésével több pályamunka elemeit egy tervvé gyűrték össze. A kivitelezést Charles Leroy Lille-i építész – egyébként a pályázat egyik nem túl sikeres részvevője – irányításával elkezdték, de az építkezés a templom befejezése előtt félbemaradt.

A konstantinápolyi emléktemplom

Néhány hónappal azután, hogy a Lille-i pályázat eredményét nyilvánosságra hozták, Henszlmann újabb nemzetközi tervpályázaton próbált szerencsét. 1856. június 4-i dátummal pályázati hirdetmény jelent meg angol, francia és német szaklapokban, amelyekben az erre a célra létrehozott londoni bizottság egy Konstantinápolyban emelendő templom tervezésére szólította fel az építészeket.⁴⁹ A templomot a Society for the Propagation of the Gospel (az evangélium terjesztésének társasága) költségén, a krími háborúban elesett angol katonák emlékének kívánták szentelni. A feltételek között szerepelt, hogy a tervezendő épület gótikus stílusú legyen, illetve ezen belül az építésszek lehetőleg a „klímának megfelelő” dél-európai gótikus stílusváltozatot válasszák, de semmiféle bizánci, még kevésbé iszlám elemet ne használjanak fel. A díszítésben – nyilván a helyi, iszlám előírásokra tekintettel – emberi és állati alakot tilos ábrázolni. Kíváncsú úgy számítani, hogy az építkezéshez a Konstantinápoly környékén fellelhető olcsó és szép márványanyagot használják fel. A templom 700 hívőt fogadjon be, az építési költségek ne haladják meg a 20.000 font sterlinget. A tervekhez ajánlatos írásos magyarázatot mellékelni. A benyújtási határidő 1857. január 1. A terveket elbíráló zsűriben gyakorló építész nem kapott helyet, de ott találjuk Beresford Hope-t és Robert Willist, aki ugyancsak a gótikus építészet kutatója és több szakkönyv szerzője volt.

Henszlmann ezúttal egyedül, építész-társ nélkül vett részt a pályázaton. Viszont minden bizonnyal igénybevelt építész szaksegédet a rajzoláshoz, illetve a szerkesztéshez, hiszen saját maga ilyen képzettséggel nem rendelkezett. Pályamunkáját a „Soli Deo Gloria” (Dicsőség az egyetlen Istennek) jelige alatt nyújtotta be.

1857. január 30-án a zsűri nyilvánosságra hozta a pályázat eredményét.⁵⁰ Eszerint 46 pályázat futott be, zömében angol építészektől. Az első díjat William Burges, a másodikat George Edmund Street, a harmadikat George Frederick Bodley kapta – érdekes módon

a nyertesek névsora majdnem megegyezik a Lille-i pályázatával. Kiadtak továbbá egy különdíjat, öt pályamunkát pedig dicséretben részesítettek. 33 pályázati terv nem kapott semmiféle kitüntetést; Henszlmann Imre munkáját ez utóbbi csoportba sorolták. A rövid bírálat lesújtó ítéletet mondott róla. A zsűri szerint a templomtervnek nincs olyan eleme sem az elrendezésben, sem a díszítésben, amely figyelmet érdemelne. A kevésbé tagolt belső teret elterpeszkedő ablakok világítják meg. Az anglikán vallásgyakorlatot ormótlan szószerk jelzi, melyhez véget nem érő lépcső vezet. Az épület homlokzatán a párkány alatt hosszú szárból kinövő, elforgatott „treff”-ek sorakoznak. A nyugati homlokzatot az angliai Tewksbury templomához hasonló módon óriási csúcsív uralja, a fölötté lévő oromzaton aprócska harangtorony ül. „Ha látta Henszlmann úr Lille-ben, mire képesek az angol építésszek – teszi fel végül a kérdést a bíráló –, hogyan merészelte beküldeni ezt a karikatúrát?”

Henszlmann tervhagyatékában a konstantinápolyi emléktemplomhoz készült pályázati tervek megvannak.⁵¹ (3–11. képek.) A tervezett épület hosszanti elrendezése mellett némi centrális jelleget is mutat. Hosszháza és szentélye egyaránt kétszakaszos, mellékhajó nincs, és a kereszthajó szabályos négyzet alakú négyzettel csatlakozik. A belső teret bordás keresztboltozat fedi, keleti vége a nyolcszög három oldalával záródik, melyhez egy további alacsonyabb helyiség – minden bizonnyal sekrestye – kapcsolódik. Főhomlokzatát vastos támfűvek keretezik. Középen nagy, csúcsíves fülkében ül az oromzatos záródású kapu, szárnyait díszes vasveretek hálózák be. A főhomlokzatot kis méretű, hegyes sisakú középtorony koronázza, oromzatában óra ül. A kereszthajók homlokzatán hármaskapuzatkiképzés található, de csak a középsőből nyílik kapu. Fölötté hármaskapuzat helyezkedik el. Az oldalhomlokzatokon szakaszonként egy nagy, csúcsíves ablak látható. A főpárkány alatt húzódnak a furcsa, a bírálatban „treff”-nek titulált függő motívumok. A főpárkányt alacsony kőrács kíséri, és a támpillérek vonalában különböző nagyságú fiálék sorakoznak. A tetőzet gerincét játékos ornamentikájú fémrács díszíti.

A tervlapokról leolvasható, hogy a belső térben az oszlopokat és a boltozatot élénk színezés borítja. Az utóbbiak színezése – akárcsak a Lille-i székesegyházhoz készült terv – sötétkék, arany csillagokkal. Az ablakok színes üvegfestményeiben a virágminta szinte szecessziós stílizáltsága. Ugyancsak színes a négyzet északkeleti sarkában található nagyméretű szószerk; a hozzá vezető lépcső tényleg aránytalanul hosszú. A szószerk lábazatát apró toronyépítmények fogják közre, maga a szószerk szinte falombon ül, koronája csúcsíves fantázia-konstrukció.

Henszlmann tervhagyatékában megtalálható a templom távlati rajza, ám ez a felirat nélküli lap nem tartozott a pályázati tervsorozatba.⁵² (12. kép.) (Talán része volt a pályamunkának egy ehhez hasonló távlati rajz is, csak időközben elveszett. A pályázati program nem írta elő, de javasolta a távlati rajzot.) A tervlapon ábrázolt épület néhány apró részlettől eltekintve azonos a pályázati terveken szereplővel. Egy másik ceruzavázlat a templom főhomlokzatát ábrázolja.⁵³ (13. kép.) A végleges változathoz képest eltérő a toronysisak kialakítása, és a tornyon az óra elhelyezése jelöl egy másik lehetőséget is.

Mivel váltotta ki Henszlmann terve a rendkívül negatív kritikát? A magyar tudós valószínűleg azt tapasztalta – például a Lille-i pályázat alkalmával –, hogy a szigorúan archeologizáló gótika ideje lejárt, és valamilyen szabadabb, egyénibb stílusváltozattal kell próbálkozni. Annál is inkább, mert angol templompályázatról volt szó, és láthatta, hogy az angol építésszek élén járnak a gótika kötetlen interpretálásában. Csakhogy Henszlmannból – és ezért, tekintettel rendkívül jelentős és sokoldalú tudói tevékenységére, nem is lehet kárhoztatni – hiányzott az igazi építész-véna. A gótika alkotóan szabad értelmezése helyett valami naív, még a romantikában gyökerező formanyelvet választott, ami nyugat-európai szemmel nézve avultnak, sőt komikusnak tűnt. Így kerültek a főpárkány alá a játékos appli-

kációnak ható „treff”-diszek, a támpillérekre szervesen odaültetett fiálék, így lett a szószék koronája romantikus meseépítmény stb. Azt azonban nem mondanánk, hogy nincs semmilyen értékes része a tervnek. Olyan részletrajzok, mint a kapuszárnyak díszes kovacsoltvas verete (9. kép), vagy az üvegablak florális mintázata (8. kép) igenis árulkodnak artisztikus kvalitásról.

A pályázati program előírását követve Henszlmann készített (angol nyelvű) műleírást pályázati tervéhez.⁵⁴ Ez azonban egyelőre nem került elő.

A konstantinápolyi emléktemplom jelentősége, kortárs visszhangja eltörpül a Lille-i pályázat mellett, maga a megvalósult épület is kicsi és szerény.⁵⁵ Annál is inkább, mert végül megintcsak nem a nyertes pályamű épült meg, hanem 1863–68-ban Street terve, leegyszerűsített formában.

*

Hogy Henszlmann franciaországi tartózkodása során részt vett-e további pályázatokon, illetve kifejtett-e bármilyen más építészeti tevékenységet, nem tudjuk. Az biztos, hogy továbbra is voltak ilyen ambíciói, a konstantinápolyi kudarc egyáltalán nem vette el önbizalmát. Olyannyira nem, hogy 1858. augusztus 28-án Párizsban egy bizonyos Dr. Grubynak írt (német nyelvű) levelet, amelyben jelzi, hogy aznap megbeszélésük értelmében átküldi neki a konstantinápolyi templomhoz készített pályatervét.⁵⁶ Úgy tudja ugyanis, hogy Párizsban egy orosz templomot akarnak építeni, és – ahogy írja – „talán tudna engem a herceg alkalmasint ajánlani.” További hírünk nincs erről az ügyről, nem valószínű, hogy bármi is lett volna belőle, mint ahogy nézetünk szerint annak a valószínűsége is kicsi, hogy más épület tervezésére nyert volna megbízást. Mindenesetre már Magyarországon, amikor az Akadémia palotája körül dúló polémiában a szemére vetik, hogy nincs építészeti gyakorlata, Henszlmann azzal tér ki, hogy felsorolja, mi mindent épített a vele akkor partneri viszonyban álló két építész, Gerster Károly és Frey Lajos.⁵⁷ Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy ő maga valóban semmit sem épített, illetve megvalósult, kivitelezett tervei nem voltak.

Amikor Henszlmann 1860-ban hazatért Magyarországra, mégis olyan személyként üdvözölték, aki „az utóbbi években az építészet terén európai hírnévre tett szert.”⁵⁸ Tudtak arról, hogy nemzetközi tervpályázaton diadalt aratott. Ipolyi Arnold írta róla: „Henszlmann... a lillei dómra pályázása alkalmával elnyert díjjal bebizonyította ismét, hogy gyakorlatilag éppen olyan jó mestere mint elméletileg avatottja a francia goth” építészetnek.⁵⁹ A Lille-i sikernek is része lehetett abban, hogy az Akadémia palotájának pályázatában prominens szerep jutott neki. Tanulva a konstantinápolyi emléktemplom pályázatán elszenvedett kudarcból, erre az alkalomra ismét építészekkel társult. Közös pályatervüket végül elutasították, illetve általában a neogótika mint építészeti irányzat részesült elutasításban. Ezután Henszlmann gyakorló építészként többé nem próbálkozott. Az 1860-as évek végén egyébként is megjelentek a középkori építészeti szakképzettséggel rendelkező neogótika-specialisták, mint amilyen Henszlmann maga is szeretett volna lenni. De ők már nem Franciaországban, Viollet-le-Duc körében szerezték ismereteiket, hanem egy Magyarországhoz közelebb eső, az 1860-as években kialakult központban, Friedrich Schmidt tanszékén a bécsi Képzőművészeti Akadémián.⁶⁰ Ezeket az építészeket Henszlmann és elvbarátai lelkesen üdvözölték és támogatták.

Henszlmann részvétele a Lille-i székesegyház és a konstantinápolyi emléktemplom pályázatán más szempontból is figyelmet érdemel. Az 1850-es években kezdtek el ugyanis szerepelni magyar építészek külföldön, az egyre szaporodó tervpályázatokon; ha úgy tetszik, ekkor lépett ki a magyar építész a nemzetközi porondra. E tekintetben Henszlmann Lille-i sikere, amelyben két francia építészársával osztozott, jelentős mozzanat. Még akkor

is, ha a pályázattal kapcsolatban a külföldi sajtóban semmiféle utalást sem történt arra, hogy Henszlmann magyar, és csak mint párizsi illetőségű szerepelt. (Nevét egyébként majdnem mindig valamilyen apró betűhízával írták.) Az eddig ismert első eset, amikor magyar építész külföldi tervpályázaton részt vett, Feszl Frigyesé volt, aki az 1854–55-ben rendezett bécsi Votivkirche-tervpályázatra küldött be terveket.⁶¹ Az évtized végén, 1859-ben Szkalnitzky Antal egy évben két pályázaton is indult. Előbb a bécsi Rudolf-Stiftungra nyújtott be pályatervet a berlini Heino Schmiedennel társulva, mellyel a második díjat nyerték el, majd a magyar építész a Frankfurt-am-Main-i koncertteremre kiírt pályázat első díját nyerte el.⁶² Bizonyára voltak még más hasonló esetek. Henszlmann szereplése azért is figyelemre méltó, mert ő nem a magyarok számára ismerősebb német kultúrkörben, illetve nyelvterületen próbált szerencsét, hanem Franciaországban.⁶³

A Lille-i pályázatra készült műleírás, illetve abban olvasható fejtegetés a gótikáról – melyet véleményünk szerint jelentős részben Henszlmann-nak, a három társult pályázó közül a vezéregyenységnek tulajdoníthatunk – fontos forrás a magyar tudós egészében még feldolgozatlan építészettelmélete szempontjából. Az 1852-ben Londonban tartott előadásában csak a gótikus építészet arányelméletével foglalkozott. A *Théorie des proportions* gótikáról szóló kötete nem jelent meg, úgyhogy egyelőre nem tudjuk, az arányok problematikáján kívül mi mást tárgyalt. A pályázati műleírás – mint ahogy erről szó volt – az arányok kérdésén kívül jónéhány olyan témát is felvetett, melyek a 19. századi francia (és kisebb részben német) romantikus és racionalista gótika-elmélet gondolatvilágából táplálkoznak. Miután 1860-ban Henszlmann visszatért Magyarországra és az Akadémia palotája kapcsán polémiát kényszerült folytatni a gótika érdekében, a romantikus és még inkább a Viollet-le-Duc névével fémjelzett racionalista érvrendszert még jobban ki kellett bontania, hiszen olyan kérdésekben kellett nézeteit ismertetnie, melyek a Lille-i székesegyház kapcsán szóba sem kerültek.⁶⁴ Így például ékesszólóan érvelt amellett, hogy a gótika a középkorban már nem szerzetesek építészete, hanem a szabad városi polgárságé és az egyetemeké. Bizonygatnia kellett, hogy a csúcsíves stílus szülőházaja Franciaország és nem Németország – ez a század 40-es és 50-es éveiben vált végképp világossá, de a kérdés Lille kapcsán természetesen fel sem merült. Viszont a műleírásból ismerős az a gondolat, hogy a középkori építészet formagazdagságban felülmúlja a sémákba szorított antik architektúrát, épp ezért – folytatja az érvelést Henszlmann – egy összetett funkciójú épületnél, mint az Akadémia palotája és bérháza, ahol az alaprajznak maximálisan alkalmazkodnia kell a különféle kívánalmakhoz, csak a gótika tud ezeknek megfelelni. És ahogy a Lille-i katedrálisnál – a műleírás szerint – a csúcsíves vázrendszer tenné lehetővé a sötét északi klíma miatt szükséges nagy ablakok kialakítását, a pesti akadémiai palota kapcsán is elmondja Henszlmann, hogy ez az építési mód adna lehetőséget a helyiségek jó benapozására. Ehhez csatlakoznak további, a racionalista érvrendszerből ismerős – de a Lille-i pályázat alkalmával ki nem fejtett, nyilván evidenciának tekintett – gondolatok, hogy a gótikus építészet logikus és tudományosan megalapozott, a vázrendszer alkalmazásával építőanyag takarítható meg stb. Ha a fenti eszmék eredetileg nem is Henszlmann fejében születtek meg, Magyarországon egy korszerű, európai építészettelmélet megjelenését jelentették. És ehhez az út a Lille-i pályázaton keresztül vezetett.

JEGYZETEK

1. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre és a gótizálás kialakulása. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” X. (1966) 207–228.

2. Catalogue of the Collection of the Monuments of Art Formed by the Late Gabriel Fejérváry, of Hungary; Exhibited at the Apartments of

the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland. Arranged and described by Doctor E. HENSZLMANN. London, 1853.

3. LENOIR, A.: Rapport fait à la section d'archéologie du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, au ministère de l'instruction publique. „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XV. (1857) 151–156. hasáb

4. A Pallas Nagy Lexikona, IX. Bp., 1895. 82.

5. Théorie des proportions appliqués dans l'architecture depuis la XII^e dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI^e siècle; découverte et publiée par ÉMÉRIC HENSZLMANN de l'académie nationale de Hongrie. Style égyptien, ordre dorique. Avec atlas. Paris, 1860.

6. Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique, et du moyen-âge. Paris, 1859.

7. XIV. (1856) 186. hasáb. — A 193–195. hasáb a Kassai Szt. Erzsébet-templom és a budai Mátyás-templom alaprajzát is hozza magyarázattal együtt, nyilván ugyancsak Henszlmann nyomán.

8. UNGEWITTER, G.: Lehrbuch der gothischen Constructionen. Leipzig, 1859–1864. 609. „Es ist ein solches Verfahren keine spezielle Eigenthümlichkeit, keine willkürliche Erfindung der gothischen Kunstperiode, sondern nach neuen Forschungen die überkommene Erbschaft vorangegangenen Jahrhunderte. Näheres hierüber enthält das grosse Werk von Henszlmann: „Théorie des proportions appliqués dans l'architecture.” Da dasselbe indess zur Zeit noch nicht vollendet ist, so kann noch nicht erkannt werden, ob dadurch die betreffenden Forschungen zum Abschluss gekommen und das entwickelte System zur Anwendung geworden ist.” — Ezután következik más, hasonló rendszerek említése, illetve Henszlmann módszerének rövid ismertetése. (Ungewitter munkáját e vonatkozásban említi FRANKL, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960. 714.)

9. VIOLETT-LE-DUC, E.: Entretiens sur l'architecture, I. Paris, 1863. 394–395. „M. Henszlmann, dans l'ouvrage intitulé *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture*, a ouvert la voie à des découvertes d'une valeur incontestable, et bien que nous ne puissions, en face des monuments, adopter toutes les parties de son système, il est certain cependant qu'il fait le chemin à ceux qui voudront poursuivre ses principes.” — Elismeréssel szól Henszlmann módszeréről egy általános jellegű művészetelméleti munka szerzője is, GAILHABAUD: L'art dans ses diverses branches, I. 1863. 10. Ezt maga Henszlmann idézi 1865. aug. 7-én kelt kéziratós önéletrajzában, melyet a Nemzeti Múzeum megürlött igazgatói állására pályázva állított össze. Kassa, volt Felsőmagyarországi Múzeum, kéziratár (ma Košice, Vychodoslovenské Múzeum, RKPP) [a továbbiakban: Kassa] 161.

10. VIOLETT-LE-DUC, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle, I–X. kötet, Paris, 1854–1868. VII. kötet 532–561, „Proportion” címszó.

11. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkái, IV. Bp., 1896. 713. hasáb nyomán

12. MAROSI, E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae. Bp., 1965. 58.

13. DIDRON aîné: Une cathédrale au concours. „Annales archéologiques” XIV. (1854) 384–389.

14. „Annales archéologiques” XV. (1855) 12.

15. [HOPE, B.]: The Competition for the Proposed Cathedral at Lille. „The Ecclesiologist” XVII. (1856) 80.

16. Kassa 304. (Reimbeau levele, 1855. aug. 16.)

17. THIEME, U. — BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXVIII. Leipzig, 1934. 114.

18. Reimbeau-nak egy stíluskérdésekről szóló cikkét l. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 264–265.

19. Kassa 304. (Reimbeau levelei); Kassa 220. (Leblan levelei).

20. A francia építészek levelei a középkori építézet különféle kérdéseit érintik. Henszlmann egyik 1857. április 9-ől származó feljegyzésében például Leblan mérései nyomán írja le a Reims-i székesegyház adatait. (Kassa 743.) Reims-i tartózkodása alatt Henszlmann Leblan-nál szállt meg. (Kassa 161.) Ebben az időben, pontosabban 1956. febr. 20-án állította ki Reims polgármestere Henszlmann számára a belső útlevélet („passeport à l'Intérieur”), mely egy évre volt érvényes és a Marne megyei Reims és az Északi megyei Lille között tette lehetővé a szabad közlekedést. (Kassa 161.) Érdemes idézni az útlevélből Henszlmann személyleírását: kora 42 év, magassága 173 cm, haja összes, homloka magas, szemöldöke ősz, szeme gesztenyebarna, orra egyenes, szája közepe, szakála vöröses („chat-rousse”), álla kerek, arca ovális, arcszíne egészséges. — Leblan-nal egyébként a pályázat után még sokáig kapcsolatban marad, viszonylag sűrűn váltanak személyes tartalmú levelet az 1860-as évek első felében is. Leblan utolsó (előkerült) levele 1874. dec. 18-ról datálódik, amikor a francia építész a Lille-i pályázatra a tervekkel együtt beadott műleírást kéri el Henszlmanntól, mivel az ő példánya már elkallódott. Mint írja, elhunyt társa, Reimbeau családjával rendeznie kell függő ügyeit és emiatt szükség lenne az írásműre. Aláírása alatt az „architecte attaché aux monuments historiques” cím szerepel. (Kassa 220.)

21. L. 15. jegyz. 80–105. Henszlmannék teréről 88–89.

22. SIRODOT, H.: Concours pour l'église Notre-Dame de la Treille, à Lille. „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XIV. (1856) 46. hasáb.

23. „The Builder” XIV. (1856) 169.

24. A lap vonatkozó cikkét — 1856. április 28., 116. sz. — Henszlmann szó szerint kimásolta. (Kassa 744.)

25. DIDRON aîné: Une cathédrale au concours. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 111–129.; The Lille Cathedral Competition. „The Ecclesiologist” XVII. (1856) 161–169.

26. A pályázati terv nem található meg Henszlmann Imre tervhagyatékában (Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár), sem írásos hagyatékában (Kassa). Nincs meg a Lille-i püspöki levéltárban, ahol egyébként a három győztes pályatervet őrzik, sem a Lille-i városi, sem a megyei levéltárban, továbbá a Lille-i városi könyvtárban sem.

27. SZINNYEI tudott a „kézirát gyanánt nyomtatott” „magyarázat”-ról, ebből tehát van, vagy volt példány Magyarországon is. (L. 11. jegyz. 717. hasáb.)

28. Henszlmann neve alatt tartja nyilván a RIBA-ban őrzött példányt a következő munka is, bár tévesen 1843-ra datálja: *The First Proofs of The Universal Catalogue of Books on Art*. Compiled for the National Art Library and the School of Art in the United Kingdom, I. London, 1870. 819.

29. L. FRANKL 8. jegyz. i. m. 553–563.; CLARK K.: *The Gothic Revival*. London, 1974. (1. kiadás 1928.)

30. Elemzését I. LEVINE, N.: *The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrousse's Bibliothèque Ste-Genevieve*. In: MIDDLETON, R.: *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*. London, 1982. 138–173.

31. CHATEAUBRIAND, F.-R.: *Le génie de christianisme*. Paris, 1870. 358. Magyar kiadás Bp., 1877. III. kötet 17., fordította GUBICZA I.

32. L. 10. jegyz. IV. kötet 57, „Construction” címszó.

33. MOLLER, G.: *Denkmäler der deutschen Baukunst*. 4. kiad. II. köt. Frankfurt a.M., é. n. 11. A vonatkozó részlet: „In den Gebäuden des Mittelalters, welche selbst bei grossen Dimensionen äusserst geringe Massen von Material haben, werden dagegen die Theile dadurch verstärkt, dass sie in kurzen Zwischenräumen netzförmig, unverschieblich, geknüpft oder abgeschlossen sind. ... Man vergleiche z.B. die Festigkeit oder Tragkraft von einer Anzahl parallel gespannter Fäden, wenn sie in ein Netz mit festen Knoten und kleinen Maschen geknüpft sind. Dieses netzförmige Abschiessen der langen Linien durch Knoten in kurzen Zwischenräumen ist nun, wie mir scheint, das charakteristische und vorzüglich nachahmungswerthe Princip der Constructionsweise des Mittelalters.”

34. QUICHERAT, J.: *Notice sur l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*. „Revue archéologique” VI. (1849) 65–80, 164–188, 211–226. (HAHNLOSER, H.: *Villard de Honnecourt*. 2. kiad. Graz, 1972. 117, 281. nyomán.)

35. Durandus de Mende (1230–1290); *Rationale officiorum* c. művének első könyvét 1842-ben kiadták Angliában. (FRANKL 8. jegyz. i. m. 90, 212, 214–215.)

36. Vincent de Beauvais (megh. 1264) *Durandus et Villard de Honnecourt kortársa*, szerzője a *Speculum naturale* c. munkának. (FRANKL 8. jegyz. i. m. 89–90.)

37. Larousse du XX^e siècle, IV. Paris, 1931. 717.

38. BAUR, CH.: *Neugotik*. München, 1981. 130–131.

39. STANTON, PH.: *Pugin*. London, 1971. 109.

40. HILGER, H. D.: *Die Ausstattung des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*. In: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. Katalógus, II. kötet. Köln, 1980, 363–371.

41. Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár: K 9430

42. Uo. K 9309

43. Uo. K 9336

44. Uo. K 9308

45. Uo. K 9434. – A tervanyagban található még egy-két vázlat és töredék, melyek esetleg a Lill-i székesegyház tervével hozható kapcsolatba. De olyan felmérések és középkori épületekről készült

tanulmányok is, amelyek akár előképül szolgálhatnak egy-egy részmegoldáshoz.

46. DIDRON 25. jegyz. i. m. 120.

47. A pályázatról szóló újabb szakirodalomból: GERMANN, G.: *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*. London, 1972. 100, 101, 104 stb.; MUTHESIUS, S.: *The High Victorian Movement in Architecture 1850–1870*. London, 1972. 93, 95, 97–98, 100.; HAUSER, A.: *Ferdinand Stadler (1813–1870): Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*. Zürich, 1976. 142–145.; DIXON, R. – MUTHESIUS, R.: *Victorian Architecture*. London, 1978. 209.; LENIAUD, J.-M.: *Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*. Genève, 1980. 147–149., 237–245. ábra; CROOK, M. (szerk.): *The Strange Genius of William Burges 'Art-Architect', 1827–1881*. Katalógus. Cardiff, 1981. 10, 89.

48. Henszlmann korábban említett önéletrajzából (I. 9. jegyz.) azt is megtudjuk, hogy a pályaterv „az 1857-ki párisi múkiállításban is magára vonta az ismerők figyelmét.”

49. „Annales archéologiques” XVI. (1856) 206–263.; „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” XIV. (1856) 104–105. hasáb; „Organ für Christliche Kunst” VI. (1856) 165–166.

50. *Competition for the Memorial Church at Constantinople*. „The Ecclesiologist” XVIII. (1857) 98–116., Henszlmann pályatervéről 112. – Az angol szervezők 1857. febr. 3-án rövid levélben mondtak köszönetet Henszlmann-nak a pályázaton való részvételéért. (Kassa 744.)

51. Országos Műemléki Felügyelőség, Tervtár: K 9470, alaprajz („Plan des différentes hauteurs”), a pályázati terv 2. sz. táblája; K 9462, hosszmetset (színezett), 3. sz. tábla; K 9474, keresztmetset a kereszthajón keresztül, nézet nyugat felé, 4. sz. tábla, keresztmetset a kereszthajón keresztül, nézet kelet felé, 5. sz. tábla; K 9475, az északi homlokzat rajza, 6. sz. tábla; K 9471, a keleti homlokzat rajza, 7. sz. tábla, a főhomlokzat rajza, 8. sz. tábla; K 9465, részletrajzok (színezett), 9. sz. tábla; K 9468, kiegészítő tábla („planche supplémentaire”), főhomlokzat és oldalhomlokzat, metsetrajz és alaprajz részletek. – Hiányzik a pályázati terv 1. számmal jelölt táblája. Ez a terv alaprajz, talán alapozási alaprajz lehetett.

52. Uo. K 9469

53. Uo. K 9472. – Egy további tervlap (K 9473) a pályaterv kiegészítő táblájának duplikátja, egy másik (K 9474) töredékes részletrajzokat ábrázol.

54. SZINNYEI 11. jegyz. i. m. 719. hasáb.

55. L. 47. jegyz. MUTHESIUS 99–100; DIXON – MUTHESIUS 209; CROOK 10, 90.

56. Kassa 160.

57. HENSZLMANN I.: Válasz az akadémiai palota ügyében. „Sürgöny” II. 10. sz. – 1862. jan. 14. [2.]

58. „Pester Lloyd” VII. 240. sz. – 1860. okt. 18. [2.]

59. I-LYI: A magy. Akadémia palotájának tervei III. „Pesti Napló” XII. 54. sz. – 1861. márc. 6. [2.] – Ezt a megjegyzést idézi egy év múlva maga Henszlmann is, HENSZLMANN I.: Az Akadémia palotájának eddigi története. „Kritikai Lapok” I. 1. sz. – 1862. márc. 1. 14.

60. SISA, J.: Steindl, Schulek und Schulcz –

drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien“ XXXVII. (1985) 3. sz. 1–8.

61. KOMÁRIK D.: Feszli Frigyes és a bécsi Votivkirche. „Műemlékvédelem“ XX. (1976) 199–202.

62. SISA J.: Szkalnitszky Antal. Születésének 150. évfordulója alkalmából. „Magyar Építőművészet“ LXXVII. (1986) 3. sz. 46–47.

63. Nyilván több kapcsolat létezett Franciaországgal az építészet ill. a műemlékvédelem terén, mint ahogy azt ma még tudjuk. Íme két további adat a témánk szempontjából oly fontos Viollet-le-Duc-re vonatkozóan. A francia építés és restaurátor bevételeztetését javasolta a Magyar Tudományos Akadémiába 1863-ban Ipolyi Arnold; sajnos ez elmaradt. (B. FORSTER GY.: A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékek védelme. Bp. 1928. 16.) 1865-ben Lippert József bemutatta a pozsonyi székesegyházhoz készített helyreállítási tervrajzait, melyeket előzőleg Viollet-le-Duc vizsgált meg. (WURZBACH, C.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XV. Wien, 1866. 228.)

64. E szempontból legjelentősebb az akadémián

1861. január 28-án tartott előadása, melyet Henszlmann magyarul és németül is publikált, majd ehhez kapcsolódóan külön ismertette a gótika keletkezésére vonatkozó új német szakirodalmat. – Minő stílusban építsük a M. Tud. Akadémia épületét? „Budapesti Szemle“ XII. (1861) 370–379; Válasz. „Sürgöny“ I. 38. sz. – 1861. febr. 15. 1–2.; Das Gebäude der ungarischen Akademie. (Vorgetragen in der Gesamtsitzung der ungarischen Akademie, am 28. Jänner). „Pester Lloyd“ VIII. 27. sz. – 1861. jan. 31. [2.], VIII. 28. sz. – 1861. febr. 1. [2–3.]; Der gothische Baustyl. „Pester Lloyd“ VIII. 38. sz. – 1861. febr. 14. [2.]

Itt szeretnék köszönetet mondani azon külföldi kollégáimnak, akik a Magyarországon nem hozzáférhető anyagokat és információkat rendelkezésemre bocsátották: Pierre-Marie Auzas (Párizs), Georg Germann (Bern), Ludwig Gierse (Köln), Roger Kain (Exeter), Odile Lesaffre (Lille), Helen Mullaly (Pulborough, Anglia). Köszönöm magyar kollégáimnak, Horler Miklósnak, Komárik Dénesnek és Timár Árpádnak is a bibliográfiai és egyéb segítséget.

József Sisa: La participation d'Imre Henszlmann aux concours de la cathédrale de Lille et de l'église monumentale à Constantinople

Entre 1852 et 1860, le savant hongrois Imre Henszlmann séjourne en Angleterre et en France pour y étudier avant tout l'architecture du Moyen Age. Au cours de ces années il s'essaye à l'architecture dans la pratique aussi.

En 1855, il s'associe à deux architectes rémois, à Henri-Eugène Leblan et Auguste Reimbeau pour préparer avec eux un plan de concours pour la cathédrale Notre-Dame de la Treille à Lille. Leblan et Reimbeau se sont également occupés de la recherche de l'architecture médiévale. (Henszlmann était lié par des liens plus étroits à Leblan dont une lettre écrite en 1949 en Hongrie prouve que celui-ci a travaillé en ce moment à la restauration de la cathédrale de St. Denis.) Le brouillon d'Henszlmann fait pour le contrat de société datant du 21 août 1855 s'est conservé et laisse entrevoir la répartition des tâches: Henszlmann s'engage à préparer les esquisses de la façade principale et le dessin d'une des travées à partir desquels les deux architectes français procéderont à l'élaboration des plans de concours, pendant que le mémoire destiné à être joint aux plans est prévu d'être rédigé en commun.

Au concours suivi de l'attention d'un public international, Henszlmann et ses collaborateurs sont couronnés pour leur plan présenté sous la devise „Dieu en soit garde“ de la première médaille d'or, c'est à dire se rangent à la quatrième place après les trois lauréats. La critique la plus détaillée paraît dans *The Ecclesiologist* (1856, pp. 88–105). Le plan de concours d'Henszlmann et de ses associés n'est pas retrouvé jusqu'à présent, il n'est conservé ni à Lille ni dans l'héritage d'Henszlmann. Cependant, dans ce dernier il y a quelques ébauches de l'ouvrage de concours (fig. 1–2). Un exemplaire du mémoire imprimé joint aux plans se trouve à Londres, dans la bibliothèque du Royal Institute of British Architects. Ce mémoire déborde d'ailleurs la simple description technique vu qu'il présente un développement théorique et idéologique, ce qui en fait un véritable traité d'architecture (voir appendice). On y retrouve plusieurs idées du romantisme français et de l'école française rationaliste marquée par le nom de Viollet-le-Duc avec des renvois à des auteurs anglais et allemands, mais surtout des développements relevant des études d'Henszlmann, c'est à dire de la théorie des proportions et de l'histoire de l'architecture.

En 1856, Henszlmann participe seul, sans collaborateurs au concours ouvert pour une église à construire à Constantinople pour commémorer les soldats anglais tués dans la guerre de Crimée. Non seulement le plan d'Henszlmann n'a pas été couronné, mais la critique parue dans l'organe *The Ecclesiologist* (1857, pp. 98–116) lui a réservé un très mauvais accueil. Ce plan de concours est conservé dans l'héritage du savant hongrois (fig. 3–13). Il est à présumer que Henszlmann s'était rendu compte de ce que le néo-gothique strictement archéologique avait fait son temps, surtout pour les architectes anglais. En effet, au lieu d'une interprétation libre et créative du gothique, il s'est choisi une forme d'expression

naïve, nourrie du romantisme. Se servant du plan de concours comme référence, il a aspiré en 1858 à obtenir la rédaction des projets d'une église russe présumée à être construite à Paris.

À son retour en Hongrie, Henszlmann a reçu un rôle éminent dans la rédaction des projets d'un édifice public de haute importance, à savoir du palais de l'Académie Hongroise, ce qui était dû non dernièrement à son succès remporté à Lille.

En fin de ces pages, je voudrais saisir l'occasion d'exprimer ma reconnaissance aux collègues étrangers M. Pierre-Marie Auzas (Paris), M. Georg Germann (Berne), M. Ludwig Gierse (Cologne), M. Roger Kain (Exeter), M. Odile Lesaffre (Lille), Mme Helen Mullaly (Pulborough, Angleterre), qui ont mis à ma disposition des documents et des informations non accessibles en Hongrie. Je voudrais également remercier mes collègues hongrois M. Miklós Horler, M. Dénes Komárik et M. Árpád Timár de leurs aides de toutes sortes.

FÜGGELEK



• Dieu en soit garde. •

Chef-lieu d'un des plus importants et des plus riches départements de la France, Lille est par son commerce et son industrie, non moins que par sa population, une ville de premier ordre. Pourquoi donc, entre toutes les cités du Nord, est-elle la moins favorisée sous le rapport des monuments religieux ? Pourquoi l'opulente capitale de la Flandre, dont la citadelle est le chef-d'œuvre de Vauban, dont tous les monuments civils sont d'un mérite incontesté, est-elle demeurée jusqu'ici déshéritée d'une église en harmonie avec son importance, alors que Reims, Amiens, et même des villes d'un ordre plus secondaire encore, Chartres, Soissons, Laon, Beauvais, etc, sont fières de montrer les merveilles de leurs féériques cathédrales. Et cependant, dans cette ville aujourd'hui devenue le centre principal de cette industrie flamande, dont la réputation s'est perpétuée de siècle en siècle, la préoccupation des intérêts matériels est loin d'avoir étouffé le sentiment religieux. Où jamais la foi s'est-elle montrée plus vive et plus ardente ? Où jamais vit-on la foule accourir avec plus d'empressement à ces solennelles et imposantes processions, qui rappellent la fervente piété du moyen-âge ? A la voix éloquente de quelques pieux pasteurs, faisant appel à la charité pour élever à Dieu un temple digne de lui, de toutes parts les pieuses offrandes sont arrivées, depuis le somptueux présent du riche jusqu'au modeste denier de la veuve. Et bientôt, au milieu d'un concours innombrable, un prélat vénéré a posé solennellement la première pierre de la cathédrale à construire, sous le vocable de Notre-Dame-de-la-Treille et de Saint-Pierre.

A la tête de ce mouvement se placent, pour le diriger, les personnages les plus éminents dans la hiérarchie religieuse et artistique ; par les soins des membres éclairés d'une commission, est rédigé un programme qui indique les conditions de la construction, et s'ouvre un concours pour stimuler le zèle des artistes, et obtenir un projet qui réalise toutes les espérances.

Peut-être aurions-nous hésité à entrer dans une arène où nous devons rencontrer tant de redoutables concurrents, si nous n'y avions été encouragés par l'amour de l'art gothique, depuis longtemps devenu pour nous l'objet d'une étude sérieuse et d'une prédilection toute spéciale.

En nous rangeant parmi les concurrents, nous avons voulu donner un but déterminé à notre profonde admiration pour la plus belle époque du moyen-âge, pour cette époque du XIII^e siècle où la force énergique de l'esprit et la puissance de la volonté vinrent se lier à un vif sentiment moral, et où, sous l'inspiration vivifiante de la foi, cette force, cette énergie et ce sentiment enfantèrent d'admirables merveilles.

Comparons en effet les formes restreintes des temples du polythéisme avec l'immense variété de formes, non seulement de nos cathédrales, mais même de nos plus modestes églises, et nous trouverons chez nos aïeux une fécondité d'inspiration dont jamais ne se sont approchés ni les Grecs, ni les Romains.

L'église du moyen-âge est non seulement la Maison de Dieu, non seulement le temple où se réunissent les fidèles pour participer à la célébration des saints Mystères et pour offrir en commun leurs hommages au Créateur; c'est encore une magnifique prédication de pierre, un poème sculpté, où se déroule avec toutes ses phases la grande épopée de l'humanité, depuis son origine jusqu'à son mystérieux dénouement. A côté de l'école du couvent se dresse la cathédrale, ce livre saint du peuple qui lisait, retracés en caractères sublimes, sur les vitraux, sur les dalles et sous les voussures, tous les mystères de sa religion, tout ce qu'il devait aimer, espérer et croire. La froide lettre s'était incarnée à ses regards, elle avait pris une figure et un corps. Le ciel et la terre, la création de l'homme et sa chute, les patriarches et les prophètes, le grand œuvre de la Rédemption, la prédication de l'Evangile et le triomphe du christianisme, la lutte de l'homme sur la terre symbolisée par le combat des vices et des vertus, enfin le grand jour du jugement général où le ciel s'ouvre aux justes et l'enfer aux pécheurs; toutes ces phases de l'humanité y sont racontées dans un langage accessible à toutes les intelligences.

Les enthousiastes de l'antiquité vantent la beauté des formes. Il est vrai que la forme plastique de l'art grec n'a jamais été surpassée, ni même égalée. Mais le moyen-âge avait un plus noble but et « la religion chrétienne, dit Châteaubriand, étant d'une nature spirituelle et mystique, fournit à l'art un beau idéal plus parfait et plus divin que celui qui naît d'un culte matériel. » La foi chrétienne ne considère notre corps mortel que comme une demeure momentanée de l'âme immortelle. C'est l'intérieur, c'est l'âme qui domine, le corps est son esclave. L'art antique n'envisage que la forme extérieure et sensuelle. Les dieux des anciens ne sont pas d'une condition bien supérieure à celle de l'homme : aussi l'homme pose en maître. Dans l'art chrétien, au contraire, l'artiste cherche à représenter l'âme dans le miroir du corps; il cherche à rendre les passions et les sentiments de cette âme. Il y a pour lui plus que la forme extérieure, il y a l'esprit qui la gouverne et la régit. Or cet esprit est subordonné lui-même à une force supérieure, à une volonté infinie. L'homme ne pose plus en maître : l'humanité devient une vertu devant laquelle s'efface la forme sensuelle. Voilà la véritable raison pour laquelle les artistes du moyen-âge ne se sont pas attachés de préférence à la forme plastique. Toutefois, il faut le proclamer hautement, ils n'ont pas négligé le corps autant que les anciens ont négligé l'âme. « Corrigeant la laideur des passions en les combattant avec force, l'inspiration chrétienne donne des tons plus sublimes à la figure humaine et fait mieux sentir l'âme dans les muscles et les liens de la matière (Châteaubriand) ». Témoin, le magnifique retable de saint Germer à l'hôtel de Cluny, la grandiose figure du Christ au portail des cathédrales de Reims et d'Amiens, les bas-reliefs de cette dernière cathédrale, les statues du XIII^e siècle de la cathédrale de Chartres; et tant d'autres merveilles de l'art du moyen-âge que l'on peut comparer, sous le rapport de la forme plastique, aux œuvres les plus remarquables de l'antiquité.

— 3 —

Mais ce qui frappe surtout dans l'art religieux de cette époque, c'est ce mystérieux symbolisme, cette parfaite concordance des détails, qui explique toutes les figures et les rattache de manière à former de tout l'ensemble comme un poème sculpté, dont l'intérêt dramatique a toujours ses péripéties et son parfait dénouement.

C'est ainsi que les artistes se sont attachés à prouver la divinité de la religion du Christ par la concordance des *deux Testaments*, et à montrer comment l'ancienne loi n'est que l'image et le symbole de la loi nouvelle. Partout aux Apôtres sont opposés les Prophètes, aux Pères de l'Eglise les Patriarches, à l'Eglise qui s'élève triomphante, le front couronné, la Synagogue vaincue. C'est ainsi que nous voyons se tracer le grand cycle figuré qui commence à la création et se termine au dernier jugement. L'idée et la conception appartiennent aux saints Pères et aux écrivains religieux du moyen-âge; et l'exécution en symboles ou allégories est l'œuvre naïve des artistes contemporains.

Plus tard le sens de ces mystiques allégories s'obscurcit et se perd. La Renaissance, dans ses prétentions superbes de tout régénérer dans le domaine de l'intelligence, traite avec un orgueilleux dédain ces merveilles qu'elle ne comprend plus, et bientôt le nom de gothique devient synonyme de barbare. On ne jure plus que par Athènes et Rome; la poésie et les beaux-arts sont païens.

Il a fallu près de trois siècles pour revenir de cette erreur. Enfin de nos jours, grâce aux efforts persévérants et aux laborieux travaux de quelques hommes d'étude et d'intelligence, les yeux se sont ouverts, et revenant aux anciennes traditions, on est parvenu à ressaisir la lettre et l'esprit de l'art gothique.

Heureux si nous avons pu dans notre travail en réaliser les magnifiques inspirations !

PREMIÈRE PARTIE.

ARCHITECTURE.

PLAN.

Le plan général, annexé au programme, assigne pour longueur du terrain sur lequel doit être construit l'édifice projeté, de 150 à 154 mètres. Afin de donner à notre église le plus d'étendue et d'importance possible, nous avons cru devoir prendre le maximum de la longueur accordée par le programme, c'est-à-dire 110 mètres, longueur qui n'égale pas encore celle des grandes cathédrales du nord de la France.

Cette longueur, une fois arrêtée, restait à déterminer la largeur de la nef principale. D'après un usage assez généralement suivi par les maîtres du moyen-âge, la longueur des cathédrales est de huit à neuf fois la largeur de la nef principale. Nous avons pris la moyenne de ces rapports, et, divisant notre longueur de 110 mètres par $8 \frac{1}{2}$, nous avons trouvé pour la nef principale, de l'axe en axe de ses piliers, une largeur de 13 mètres.

Cette restriction de longueur, comparativement aux grandes cathédrales, était pour nous une difficulté que nous avons cherché à lever de deux manières. Afin d'avoir assez de distance pour le coup-d'œil de la façade principale, nous avons reculé le centre de l'abside de la chapelle orientale vers le bord du canal, jusqu'à l'emplacement où la première pierre a été posée. D'un autre côté, pour offrir un espace suffisant au pieux concours des fidèles, nous avons cherché à regagner sur la largeur ce qui nous manquait en longueur. Le programme ne nous fixait aucune limite à cet égard, et le terrain désigné se prêtait à cette extension. En même temps cette largeur des bas-côtés, inusitée au XIII^e siècle, nous a permis de construire nos tours sans être obligés de les démancher. Enfin elle a donné de l'importance aux chapelles absidales, et notamment à celle de Notre-Dame-de-la-Treille, selon le désir exprimé par le programme. En effet, l'extension donnée aux proportions de cette chapelle dépend, sous le rapport de la largeur, de la largeur même des bas-côtés; d'un autre côté, sous le rapport de la longueur, elle absorbe une partie considérable de la longueur totale de l'église, dont la surface ne pouvait être augmentée que par l'élargissement des bas-côtés. Enfin elle aide aux processions qui se font à l'intérieur de l'église.

— 6 —

En disposant nos dimensions sous l'influence de ces considérations, nous avons donné, dans l'œuvre, aux parties de notre église, les longueurs suivantes :

Longueur de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille.....	23 ^m 43 ^c
d° des bas-côtés formant le circuit entre cette chapelle et le chœur.....	7 46
d° du chœur.....	24 64
d° de la croisée.....	13 "
d° de la nef.....	33 08
d° de la travée de la tour.....	8 "
Longueur totale dans l'œuvre....	109 61

La partie élémentaire et la plus essentielle d'une église étant la travée, nous remarquerons que, d'après nos études et nos observations, les maîtres du moyen-âge prenaient comme mesure fondamentale de la longueur de leurs travées la moitié de la largeur de la nef principale, sauf de légères variations. La raison de cette règle générale, c'est que, la mesure étant exacte, ils avaient dans deux travées un carré parfait, ce qui paraissait nécessaire là où leurs voûtes en arête comprenaient deux travées. Cette disposition se trouve dans des églises du style de la transition, et s'est propagée jusqu'au temps du style ogival.

La largeur de notre nef principale étant de 13^m, on voit que notre travée, longue de 6^m 36^c, se rapproche beaucoup de la moitié de cette dimension.

Nous avons trois travées de cette longueur dans la nef, une dans le chœur.

La première travée du chœur n'a que 4^m 62^c. Cette diminution de longueur établit une transition harmonieuse entre la largeur des travées ordinaires et le rétrécissement forcé des autres faces du polygone de l'abside, et elle permet aux ogives de cette travée de mieux contrebuter les nervures de la voûte absidale.

La dernière travée du chœur au contraire a 6^m 86^c de longueur, ainsi que la première travée de la nef; dans la dernière travée de la nef la longueur est de 7^m 12^c.

Les vides des travées ont donc une même largeur, de 4 mètres 57 centimètres, excepté pour la première travée du chœur et la travée de la tour. Le premier est moindre pour la raison citée; quant au dernier, son extension résulte de ce que le côté du carré de la tour est réglé d'après la largeur des bas-côtés.

Le rapport du vide au plein dans une travée est de 4^m 57 à 1^m 8, c'est-à-dire que le vide est 2 fois 1/2 plus grand que le plein, ou la longueur totale du pilier : proportion qui, sous le rapport de la légèreté, place notre travée entre les cathédrales de Reims et d'Amiens. Car le vide de la travée de la première ne contient que deux fois la longueur de son pilier, tandis que les vides, à Amiens, ont un peu plus de trois fois la longueur des piliers.

Nous avons eu aussi occasion de remarquer que les maîtres du moyen-âge établissaient en rapport inverse la masse de leurs piliers et de leurs contreforts; c'est-à-dire, qu'en amoindissant la masse des piliers, ils augmentaient celle des contreforts correspondants, et *vice versa*. C'est pourquoi les contreforts des cathédrales d'Amiens et de Cologne ont une masse très considérable en raison du petit diamètre de leurs piliers. Nous avons cru devoir adopter un terme moyen, parce que la grande masse des contreforts, qui augmente considérablement les frais de construction, nuit toujours beaucoup à l'aspect général extérieur des Eglises.

En harmonie avec cette circonstance, nous avons pensé devoir donner à nos murs une plus grande épaisseur que celle de la cathédrale d'Amiens. C'est ce qui d'ailleurs a été fait à une époque un peu plus reculée que celle de la construction de cette cathédrale. Ceci nous a permis d'assigner plus de profondeur à nos fenêtres, et de couronner notre monument de trois galeries, ce qui en facilite l'accès dans toutes ses parties.

Nous aurions bien voulu augmenter d'une travée la longueur de notre nef, afin de nous rapprocher davantage de la longueur usitée des grandes cathédrales au moyen-âge. Avec une travée de plus, la façade latérale gagnerait un développement qui augmenterait l'importance de notre église. Cette travée donnerait, à l'intérieur, de la place pour près de 350 personnes, et il resterait encore assez d'emplacement pour le coup-d'œil de la façade principale, à l'entrée de la rue Mazurel.

Toutefois, comme le programme fixe à 110 mètres le maximum de la longueur totale, nous nous sommes bornés dans nos dessins à cinq travées pour la nef, sans compter la travée des tours.

La largeur de la tour se compose de la largeur des bas-côtés, qui est de 8 mètres, ce qui, joint aux épaisseurs des murs nécessaires à la construction, nous donne en totalité 10^m 76. Cette disposition a l'avantage de continuer les bas-côtés sans démanchement, et elle forme d'une manière aussi régulière que possible la première travée. En outre, elle établit une exacte correspondance entre les axes des contreforts et ceux de la nef principale et des bas-côtés; enfin elle nous a conduits à l'établissement très régulier de nos porches, qui ont 4^m 70 de profondeur.

Le programme dit : « La chapelle des fonts et celle des morts devront être placées à l'entrée et suffisamment spacieuses. » Nous avons donc placé ces deux chapelles à l'entrée de l'Eglise, et perpendiculairement aux travées des tours, de sorte qu'elles n'empiètent pas sur les entrées des portails latéraux. Leur grandeur n'étant pas déterminée par le programme, nous avons cru suffisant de leur donner 8^m 80^c de longueur, sur 6^m 60^c de largeur. Cette disposition donne de la place pour une centaine de personnes. La dernière travée de la nef et celle de la tour, en cas exceptionnel, peuvent aussi recevoir du monde; et dans cette prévision nous avons pratiqué de très larges entrées à ces chapelles.

Chacune de ces chapelles est formée de deux travées, dont la première est plus petite, pour profiter des contreforts de la tour, contrebutant la poussée des nervures; la travée extérieure est plus grande; elle a ses contreforts à elle. Cette disposition donne aux fenêtres des chapelles les mêmes proportions qu'aux fenêtres des bas-côtés.

Dans les angles formés par ces chapelles et les tours, vers l'orient, nous avons ménagé de grands escaliers à vis, pour faciliter l'accès aux tribunes situées au-dessus des bas-côtés, et au buffet d'orgue placé entre les deux tours. Nous avons suspendu ce buffet d'orgue en encorbellement, comme à la cathédrale de Reims, pour gagner la travée de la nef située entre les deux tours. Outre ces deux escaliers, nous en avons ménagé, dans les contreforts des tours, deux autres plus petits pour le service des sonneurs.

Les dimensions de notre transept dépendent de celles de la nef principale et des doubles bas-côtés du chœur. La croisée et les croisillons ont la largeur de la nef principale, et une longueur égale à la largeur du chœur avec ses bas-côtés. La croisée forme un carré parfait. En général dans les églises du moyen-âge, les côtés qui s'étendent de l'orient à l'occident sont un peu moins larges que ceux qui vont du nord au sud. Néanmoins nous avons préféré le carré parfait, pour donner plus de largeur et d'importance à la façade de notre portail latéral, et plus d'espace aux concours des fidèles.

De nos deux croisillons, un seul, celui du côté nord, se prête au développement d'une façade et d'un portail, celui du sud ayant toute son étendue extérieure occupée par les dépendances de l'église.

Les bas-côtés de notre nef ne continuent pas dans les croisillons, ce qui leur aurait donné trop de largeur, proportionnellement à la longueur de l'église. L'absence de cette continuation nous a empêchés de pratiquer dans notre transept trois portails, comme on en trouve au ^{xiii}^e siècle. Toutefois ces trois entrées ne sont pas de rigueur, et ne se remarquent généralement que dans les cathédrales de premier ordre. Nous avons augmenté l'épaisseur du mur de front, pour pouvoir y pratiquer les arcatures et les galeries nécessaires à la communication entre les tribunes de la nef et celles du chœur.

Le croisillon sud, avoisiné par les sacristies du sacristain, du chœur et des enfants de chœur, doit être percé de portes, pour faciliter la communication de ces sacristies avec l'église ; c'est pourquoi nous n'y avons pas placé d'autel contre le mur. D'ailleurs la construction d'un autel en cet endroit est postérieure au ^{xiii}^e siècle. Néanmoins, si les besoins de l'église en requéraient un, il serait facile de le pratiquer sans changer les dispositions générales.

Les bas-côtés du chœur sont doubles. Car c'est ici que commence au ^{xiii}^e siècle le pourtour des chapelles. Nous avons une grande chapelle au côté nord, dans le bas-côté extérieur. Le bas-côté extérieur du sud sert à la communication entre les sacristies du clergé et le chœur. C'est le motif qui nous a empêchés d'y mettre une chapelle. Restait, au-delà de cette communication, la première travée du chœur ; nous l'avons utilisée pour la construction d'un grand escalier à jour, conduisant aux tribunes qui pourtournent le chœur et le sanctuaire, et d'un autre escalier conduisant à la crypte.

Le programme demande « une crypte sous le chœur, dont les accès seront faciles. » Nous avons pensé que l'accès de la crypte, ménagé par cet escalier, répondrait à cette condition de facilité ; d'autant plus qu'il n'empiétait ni sur les bas-côtés, ni sur le chœur ou le sanctuaire. Enfin, en pratiquant un grand jour dans le couloir qui aboutit au mur d'enceinte, non seulement ce couloir peut être bien éclairé, mais encore il peut communiquer du jour et de l'air à la crypte même.

Quant à la disposition de notre abside avec ses chapelles rayonnantes, nous remarquons que dans plusieurs grandes cathédrales du ^{xiii}^e siècle, notamment dans celles de Reims et d'Amiens, il y a deux points de centre de l'abside ; l'un, situé au milieu, entre les deux premiers piliers du chœur, sur l'axe longitudinal de l'église, est le centre auquel aboutissent les nervures ogivales de l'abside ; l'autre, situé également sur cet axe, mais éloigné du premier vers l'Orient, sert à diriger un arc tracé de ce centre, pour obtenir les pans coupés de l'abside, et en même temps l'emplacement de ses piliers et de ses chapelles rayonnantes.

Il résulte de cette disposition que les premières chapelles rayonnantes qui touchent à droite et à gauche aux bas-côtés du chœur, sont moindres en dimension que les autres chapelles situées plus vers l'Orient.

Nous avons mis à profit cette observation ; et, en prenant cinq côtés du décagone pour former notre abside, nos chapelles orientales ont acquis un plus grand rayon, et par suite plus d'extension et d'importance. Non contents de cette extension, comme le programme demande pour la chapelle centrale dédiée à Notre-Dame-de-la-Treille « une plus grande importance », nous en avons étendu la largeur jusqu'à 11 mètres ; et en même temps nous l'avons prolongée de deux travées. Nous avons de la sorte obtenu trois travées, qui for-

ment en totalité 15^m 55, outre l'abside de 7^m 87. La longueur de chacune de ces travées offre à peu près le même rapport avec sa largeur, que celui entre la longueur et la largeur des travées de la nef.

La chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille et les autres chapelles absidales sont terminées par trois côtés. C'était souvent l'usage au XIII^e siècle de donner cette forme de clôture aux chapelles, tandis que l'abside est terminée par cinq ou sept côtés du décagone : la cathédrale d'Amiens, entre autres, nous en fournit un exemple. Cette combinaison, dans notre projet, amène une réduction notable des frais de construction, en même temps qu'elle nous offre une direction plus simple et plus régulière des travées de notre chapelle de la Vierge.

Outre « l'importance plus grande » que le programme demande expressément pour cette chapelle, il est une autre idée qui nous a déterminés à cette augmentation de dimension par rapport aux autres chapelles rayonnantes. C'est la pensée qu'on pourrait très bien, comme il était d'usage au moyen-âge, commencer la construction par la partie orientale. Dans ce cas on se servirait, jusqu'à l'entier achèvement de l'église, de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, comme d'une petite église provisoire. Enfin, Lille devenant un jour le siège d'un évêché, cette chapelle serait naturellement appelée à servir de chœur d'hiver pour MM. les chanoines.

D'ailleurs plusieurs églises, telles que celle de Saint-Remi de Reims, celle de Glocester, etc., offrent cette particularité d'une chapelle absidale assez importante pour constituer en quelque sorte une petite église, enfermée dans la grande.

CRYPTE.

Le programme demande « une crypte sous le chœur, dont les accès seront faciles, et qui est destinée à la conservation des saintes Reliques. »

Il nous faut avouer ici que nous ne savons pas précisément si cette crypte sera exclusivement réservée à la conservation des saintes Reliques, ou si l'on veut s'en servir à l'exemple du moyen-âge, comme d'une véritable *sous-église* (qu'on nous passe le mot, littéralement traduit du mot allemand *Unterkirche*), une église à demi-souterraine, rappelant les catacombes des premiers siècles chrétiens, pour y célébrer le service divin en certains jours de grande solennité.

Qu'il nous soit permis de présenter à ce propos quelques observations.

En général la célébration du saint sacrifice dans la crypte n'était plus en usage au nord de la France, au XIII^e siècle, ni même dans la seconde moitié du XII^e. Aucune des grandes cathédrales, dont la construction remonte à cette époque, n'a de crypte, à moins qu'il ne s'en soit trouvée une ancienne sur la même emplacement, et qu'on ne l'ait alors reconstruite ou réparée ; ce qui est arrivé aux cathédrales de Chartres et de Bourges.

Un poète allemand du XIII^e siècle nous dit expressément que l'on s'abstint de construire des cryptes de son temps, parce qu'on les trouvait trop sombres.

Si la difficulté d'éclairer les cryptes et de les aérer convenablement, si l'humidité qui résulte de leur position demi-souterraine et par conséquent de la rareté des rayons solaires qui peuvent y pénétrer, en avaient, dès le XIII^e siècle, fait supprimer l'usage en Allemagne, où les chapelles rayonnantes du chœur ne sont pas le caractère dominant des grandes

églises, il est naturel qu'en France, où cette forme du chœur devient presque exclusive au XIII^e siècle, on devait à plus forte raison s'en abstenir. La grande extension de l'abside avec ses chapelles en rendait la construction très coûteuse et excluait en même temps la possibilité d'aérer et d'éclairer la partie principale de la crypte, c'est-à-dire son centre, situé au dessous du sanctuaire; cette partie n'était plus qu'un sombre caveau, propre seulement à recevoir les tombeaux des morts.

Pourtant comme le moyen-âge n'aimait pas à rompre tout à fait avec la tradition, on trouve bien des cryptes construites au XIII^e siècle, non pas dans les grandes cathédrales du nord de la France, mais seulement dans des églises moins considérables, sans chapelles rayonnantes, ou bien encore dans des chapelles isolées et spéciales. Ces cryptes alors se peuvent bien accorder avec la destination du monument et avec les lois architecturales : ce sont des cryptes bien aérées et convenablement éclairées; des cryptes destinées au service divin dans certaines solennités, et pourvues à cet effet d'un autel de même époque et de même style que le reste de l'édifice.

Dans notre doute sur le sens véritable du programme, et sur l'intention de la commission, d'avoir ou une crypte sombre et seulement destinée à recevoir des saintes reliques, ou une crypte bien éclairée, consacrée, selon les traditions antérieures au XIII^e siècle, à la célébration du saint sacrifice en certains jours solennels, nous nous sommes vus dans la nécessité de présenter deux projets différents : l'un, conformément à la demande du programme, avec une crypte sous le chœur, l'autre plaçant une crypte bien éclairée au-dessous de la chapelle de la Sainte-Vierge.

Dans le premier projet, il était impossible d'éclairer convenablement la crypte, à moins d'élever le chœur et le sanctuaire à une hauteur inusitée, ou bien de donner à cette crypte une étendue égale à celle du chevet entier avec ses chapelles rayonnantes; et même dans ce dernier cas, il faudrait exhausser toutes les chapelles et par conséquent le chevet, afin de pouvoir pratiquer des fenêtres dans le socle des chapelles pour éclairer la crypte; ce qui augmenterait notablement les frais de construction. C'est ce qu'on a fait dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Mais il ne faut pas oublier que la crypte de cette église, dès son origine probablement, et certainement depuis une époque très reculée et dans sa forme actuelle, était destinée, non à la célébration du culte, mais à la sépulture des rois de France. On trouve aussi à Chartres un pareil exhaussement du sol intérieur de l'église par rapport à la hauteur extérieure, et un plus considérable encore à Bourges. Mais le chevet de ces deux cathédrales n'est pas entouré de chapelles rayonnantes dans toute sa circonférence. Et cependant la partie de la crypte de Chartres, située immédiatement au dessous du chœur, devait rester sombre; c'est-là, croyons-nous, le motif pour lequel la construction en a été négligée, pour lequel on n'en a pas fait une véritable église souterraine.

Nous avons donné à notre crypte au dessous du chœur et du sanctuaire une étendue égale à ces deux parties de la construction. Pour ne pas perdre le peu de jour dont on pouvait profiter, en pratiquant des soupiraux dans l'exhaussement du sanctuaire au dessus du sol de l'église, nous n'avons fait descendre notre crypte qu'à 6 mètres au-dessous du sol du chœur. Pour donner de l'air et un peu de jour à la crypte, nous avons établi sous la dernière travée du chœur, avant l'abside, un couloir qui traverse l'église dans toute sa largeur. A chaque extrémité se trouve un large soupirail, qui forme un courant d'air suffisant. Au bout du couloir de droite est l'escalier, qui correspond directement avec celui du triforium. On pourrait au besoin en pratiquer un second à l'extrémité du couloir de gauche.

Quant à l'autre système de crypte, où il serait possible de célébrer le service divin, nous projetons de la construire au-dessous de la chapelle de la Sainte-Vierge, en lui donnant à même étendue que cette chapelle. Pour éclairer suffisamment cette crypte, il fallait élever le

sol de la chapelle au moins de 1^m 50^c. Les neuf marches qui conduisent de la charole dans la chapelle, nous donnent la hauteur voulue : ce qui nous permet de pratiquer dans le socle de la chapelle autant de fenêtres éclairant la crypte, qu'il s'en trouve dans la chapelle elle-même, c'est à dire, neuf fenêtres. Les accès de la crypte, placés dans chacune des chapelles avoisinantes, seraient faciles et bien éclairés. La crypte du reste aurait trois nefs disposées comme celles du projet précédent.

L'exhaussement du sol de la chapelle supérieure changeant ses conditions d'établissement nécessite une surélévation générale de cette chapelle : disposition qui nous fait abonder dans le sens du programme, qui réclame pour la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille une plus grande importance. En effet, cette chapelle étant déjà plus large et plus longue que les autres, nous en augmentons encore la hauteur, en alignant sa corniche extérieure avec la corniche des tribunes. Par ce moyen, elle produirait non seulement un effet très harmonieux en elle-même, puisque cette extension de hauteur serait peut-être mieux en rapport avec son extension de surface, mais elle ajouterait encore à l'aspect général et extérieur du monument.

A l'intérieur le peu d'élévation des marches de la chapelle n'empêcherait pas les fidèles de pouvoir, dans les charoles, assister au service divin. En outre, la partie orientale des tribunes, ouverte sur cette chapelle, donnerait encore de l'espace pour un plus grand nombre d'assistants.

Ajoutons, enfin, que cette disposition donnerait à la perspective de l'église un effet magique et imposant pour le spectateur, qui, placé à l'entrée principale, verrait cette ligne de gradations successives commençant au chœur, se continuant au sanctuaire et se terminant à la chapelle orientale, où ses regards s'arrêteraient sur le splendide autel de Notre-Dame-de-la-Treille et sur les grandes verrières peintes qui décorent le fond de son abside.

Toutes ces considérations, pesées mûrement et à diverses reprises, nous ont fait un devoir de présenter, en dehors de notre projet principal, un second projet pour la crypte et la chapelle de la Sainte-Vierge, située au dessus. Ce contre-projet comprend un plan de la chapelle et de la crypte, ainsi qu'une coupe longitudinale de l'une et de l'autre ; et une élévation latérale de la chapelle dans le socle de laquelle sont les fenêtres qui doivent éclairer la crypte.

HAUTEUR.

D'après nos observations personnelles, nous avons reconnu que les hauteurs respectives des églises d'une certaine importance au moyen-âge, forment une série ascendante dont les différents degrés sont marqués :

- 1° Par les constructions byzantines du XI^e et du XII^e siècle dans le Périgord.
- 2° Par le chœur de plusieurs monuments de l'Allemagne du XI^e et du XII^e siècle.
- 3° Par plusieurs cathédrales d'Angleterre, dont le peu d'élévation offre encore un aspect peu imposant.
- 4° Par la cathédrale de Salisbury, par l'église de Sainte-Elisabeth, à Marburg, par l'église abbatiale de Fécamp, etc. (fin du XII^e et première moitié du XIII^e siècle).
- 5° Par plusieurs cathédrales du nord de la France, commencées dans la seconde moitié du XII^e siècle, entre autres celles de Noyon, de Paris, de Chartres, etc.

6° Par la cathédrale de Reims.

7° Par la cathédrale d'Amiens.

8° Enfin par celles de Beauvais et de Cologne, et par la chapelle palatine supérieure de Paris.

Il est incontestable que l'aspect imposant d'un monument dépend en grande partie de son plus de hauteur par rapport à la surface qu'il occupe sur le sol. Ainsi la magnificence de la Sainte-Chapelle de Paris tient surtout à son élévation unique. C'est le désir de donner à leurs monuments ce caractère grandiose et imposant qui a amené les maîtres du moyen-âge, vers le milieu du ^{xiii}^e siècle, à tripler les hauteurs usitées au commencement du ^{xii}^e; sans doute aussi que la transformation des arcs plein-cintre en arcs aigus a contribué à cette élévation de hauteur. Mais cette raison n'est que secondaire, puisque déjà nous voyons employés les arcs aigus dans la troisième série que nous venons d'indiquer.

On pourrait demander si l'énorme hauteur, par exemple, de la cathédrale de Beauvais, ne dépasse pas les limites de construction raisonnable. Et en effet la nécessité de nouveaux contreforts, qui s'est fait sentir peu après la construction primitive, semble venir à l'appui d'une restriction de ces hauteurs exagérées. Nous trouverons la même conséquence si nous comparons les hauteurs respectives des cathédrales de Cologne et de Reims, la largeur de la nef principale étant dans toutes les deux exactement la même, savoir de 50 pieds romains (notons en passant que le pied romain était la mesure dont se servaient les architectes du moyen-âge).

Le programme, demandant un monument du ^{xiii}^e siècle, nous a imposé la nécessité de dépasser les cathédrales commencées au ^{xii}^e. Nous n'avons pas voulu, en raison de l'augmentation considérable des frais de construction, et de la limite restreinte de longueur qui nous était assignée, dépasser les proportions de la cathédrale de Reims. Nous l'avons donc choisie et nous avons obtenu un monument d'une élévation de 33^m sous clef, tandis que la série précédente nous aurait donné moins et celle d'Amiens davantage. Il en est résulté qu'ayant à construire un monument dont les données générales sont quelque peu antérieures au ^{xiii}^e siècle, et voulant néanmoins nous rapprocher autant que possible de ce qui nous a toujours semblé le sublime des proportions ogivales, nous n'avons pas craint de tenter cette opération peut-être un peu difficile de pousser, en quelque sorte, les conséquences des principes de transition, dont la tribune est un des caractères principaux, jusqu'au point où on les a abandonnées pour entrer dans un système nouveau, celui du ^{xiii}^e siècle proprement dit.

Quoique nous ne connaissions aucune tribune fermée dans les cathédrales du Nord qui ont été construites dans le style franc du ^{xiii}^e siècle, et que nous ayons vu au contraire des églises où l'on a eu l'intention d'en établir, mais où en continuant la bâtisse, on est revenu de l'idée primitive, comme à Meaux, Rouen, où se trouvent des commencements de tribunes restées inachevées; quelle qu'ait été de plus la raison de cette interruption du projet primitif, nous n'avons pas cru qu'il fût impossible d'appliquer aux données du programme les proportions et le système de construction de la première moitié du ^{xiii}^e siècle, entièrement affranchis des hésitations de l'époque de transition. Entrant sans crainte dans cette voie, et ne voulant pas néanmoins atteindre les proportions d'Amiens, où cependant la basse nef n'est plus surmontée d'une tribune mais d'un simple triforium, nous avons, pour arriver à ce résultat, et en nous plaçant en avant de Notre-Dame de Paris, qui ferme, pour ainsi dire, l'ère des tribunes, pris exemple de la construction des tribunes de cet édifice, pour nous rapprocher de Notre-Dame de Reims, où les formes nous ont toujours paru résumer la raison et atteindre le sublime de l'art. Sur un bas-côté bien

— 15 —

plus élevé que celui de Paris, et en rapport avec notre hauteur totale, nous avons assis une tribune spacieuse, couverte d'une terrasse comme dans l'édifice cité, et sur la tribune, sans intermédiaire, la claire-voie supérieure qui gagne en hauteur toute la différence d'un toit en appentis à une terrasse.

Nous croyons devoir présenter ici les proportions de notre édifice, dont les parties superposées offrent les hauteurs suivantes :

A. hauteur des bas-côtés, bandeau compris.	13 ^m 50
B. hauteur de la tribune, bandeau compris.	8 66
	<hr/>
	21 66
C. hauteur des piliers au-dessus du bandeau de la tribune, chapiteau compris.	3 22
	<hr/>
Hauteur totale des piliers. ..	24 88

La hauteur de nos bas-côtés est à peu près égale à la largeur de la grande nef prise de l'axe en axe de ses piliers, et de même égale à la largeur de deux travées de la nef.

La hauteur des arcs de la basse nef a été imposée par celle à donner à l'arc ogival, autrement dit diagonal de la charole. Ces ogives ayant en plan horizontal plus de développement que celles des basses nefs droites, il nous fallait, pour les établir *en arcs aigus* et non *en plein-cintre*, leur donner une hauteur d'au moins 5^m; et cette mesure a dû faire loi pour le reste.

Des 8 mètres restants, nous avons employé 7^m 50^c pour la hauteur de nos colonnes inférieures, socles et chapiteaux compris : hauteur qui est proportionnellement moindre que celle des colonnes inférieures de la cathédrale de Reims, mais qui est, non seulement d'une manière relative, mais aussi d'une manière absolue, plus grande que celle des colonnes correspondantes de Notre-Dame de Paris : ce qui convient à un monument dont le style doit être d'un demi-siècle plus jeune. Les 0^m 50^c qui nous restent sont attribués à l'épaisseur des voûtes.

Les mêmes circonstances qui ont déterminé les hauteurs des voûtes de nos bas-côtés, nous ont aussi donné une hauteur semblable pour les voûtes de nos tribunes, où l'espace à couvrir est le même.

Mais ces tribunes étant un accessoire, les piédroits des piles n'exigent qu'une hauteur bien inférieure à celle des basses nefs. Nous les avons donc simplement élevés à 3^m 15^c, ce qui nous donne en hauteur totale les 2/3 seulement. Et ainsi que cela s'est fait dans beaucoup d'édifices, nous avons sacrifié quelque peu cette partie pour donner à la claire-voie supérieure toute l'importance et la richesse que comporte sa position : soit 6^m 12^c de piédroit, tandis que les fenêtres des bas-côtés n'ont que 4^m 71^c, et celles des tribunes 2^m 89^c pour les mêmes parties.

La hauteur de la grande nef est, sous clef, de 33^m.

L'extérieur présente les dimensions suivantes :

A. Hauteur des bas-côtés, compris la corniche.	13 ^m 50
B. Hauteur de la tribune, corniche comprise.	8 21
C. Le reste de la nef.	13 50
« Socle.	1 30

Ce qui nous donne pour hauteur totale. .. 35 51

jusqu'à la voie supérieure, du sol de laquelle s'élève le toit, ayant une hauteur perpendiculaire de 44^m.

Les divisions principales des contreforts correspondent aux hauteurs des bas-côtés et des tribunes. Au-dessus de ces contreforts s'élancent de grands clochetons, contre lesquels viennent s'appuyer les arcs-boutants. Dans notre dessin représentant à l'échelle de 0^m 02^e par mètre, deux travées intérieures et deux travées extérieures, nous avons dessiné deux clochetons différents, qui nous paraissent pouvoir également convenir, et dont la différence ne consiste, pour ainsi dire, que dans les frais de construction.

Nous avons pris le parti, d'après les modèles de la cathédrale de Reims et d'Amiens, de supprimer absolument les pleins au droit des fenêtres, de haut en bas et dans toutes les parties. Par là nous avons rompu avec toutes les hésitations de l'époque de transition pour accepter sans réserve les errements du style purement ogival; et, tout en restant fidèles aux données du programme, nous avons largement ouvert l'édifice à la lumière (condition essentielle dans les latitudes un peu brumeuses du nord de la France), formant à tous les points de vue, et sans doute forcément, comme une nouvelle transition entre les monuments auxquels a été appliquée cette dénomination et ceux du xiii^e siècle proprement dits.

M. Violet Leduc développe, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, la thèse que la stabilité et la force de la construction ogivale consistent plutôt dans l'équilibre que dans l'épaisseur des masses appelées à supporter et à contrebuter. A ce même point de vue, Moller compare les monuments du xiii^e et du xiv^e siècle aux filets des pêcheurs, dont la force dépend de la quantité de nœuds auxquels il assimile les piles dans l'architecture. Et, en effet, en s'avancant toujours de plus en plus dans cette voie, les maîtres du xiv^e et du xv^e siècle en sont venus à imiter les formes du filet dans les nervures, à tel point qu'on a donné à ces voûtes, en Allemagne et en Angleterre, le nom de voûtes en filet. Ce système n'a pas été seulement appliqué aux voûtes, on l'a suivi même dans la disposition des fondations; et dans quelques monuments de cette époque, à Cologne, par exemple, les grosses fondations des piles sont jointes l'une à l'autre par un mur moins épais, qui correspond aux lignes des filets, reliant les nœuds formés par les fondations des piles.

Il résulte de ces considérations que les constructeurs du moyen-âge étaient parfaitement dans le vrai en supprimant les pleins dans leurs baies, et en rejetant toute la charge sur les piliers et les contreforts.

Dans nos dispositions fondamentales pour les hauteurs, nous avons disposé l'extérieur de manière à accuser franchement la forme intérieure; et nous avons obtenu de grandes lignes horizontales rarement interrompues, au contraire des monuments construits vers le milieu du xiii^e siècle et plus tard, où la ligne horizontale est de plus en plus effacée par la ligne verticale, et où les corniches, autrefois dominantes, sont remplacées par des pignons au-dessus de chaque baie. Nos lignes horizontales dominantes accusent donc la première moitié du xiii^e siècle. Elles sont justifiées par l'exemple de la cathédrale de Reims; et d'ailleurs elles compensent, pour le coup-d'œil, le peu de longueur de notre monument.

Telle est la cause principale pour laquelle nous nous sommes efforcés de continuer autant que possible les lignes de la façade latérale dans le portail nord et dans le grand portail.

En abordant la question des tours, mentionnons tout d'abord que nous avons conservé la hauteur de la nef, pour le soubassement carré sur lequel s'élèvent l'octogone et les flèches des clochers.

Il nous faut remarquer qu'il est bien difficile de trouver une cathédrale du moyen-âge où le corps d'église soit en parfaite harmonie avec les tours. Celles-ci ont généralement eu des proportions antérieures ou postérieures au reste du monument. Le premier cas s'explique par une rapidité du développement architectural plus grande pour les parties nécessaires, telles que le,

chœur et la nef, que pour les parties accessoires, comme les tours. Nous citerons à l'appui les cathédrales de Chartres et de Noyon; le second cas résulte de ce que, dans beaucoup de monuments, la tour n'a été ajoutée à la nef que plus tard, et à une époque bien plus récente.

Dans ces circonstances, nous n'avions à choisir qu'entre les tours de Notre-Dame de Paris et celles de la cathédrale de Laon. Ces dernières nous ont en général servi de modèle pour les parties hautes de notre projet, parce que leurs proportions s'accordent mieux avec notre soubassement. Dans cette détermination, nous nous sommes rangés à l'avis de Villart de Honnecourt, qui, en donnant dans son album le plan et le dessin d'une de ces tours, ajoute : *« J'ai esté en mult de tieres. Si côm poves trouver en cest liue, en aucun liu onqs tel tor ne vi cō cele de Laó. »*

Le soubassement de nos tours rentre dans les dispositions généralement adoptées au XIII^e siècle : un portail sous chaque clocher, un troisième principal, au milieu. La hauteur des portails correspond à celle des bas-côtés, dans lesquels deux d'entre eux conduisent. Au dessus des portails se trouve un étage correspondant à celui de l'intérieur; puis au-dessus de cette galerie le soubassement des tours se termine par une partie correspondant à la haute nef, dans laquelle est pratiquée la grande rosace habituelle.

Pour former les porches profonds demandés par le programme, il nous a fallu mettre en saillie les parties inférieures des contreforts des tours. Les pignons des portails s'avancent en avant de ces contreforts. C'est ce que l'on faisait généralement au XIII^e et au XIV^e siècle, très probablement afin de couvrir plus d'espace et de gagner ainsi plus de profondeur pour les porches. Voulant économiser les frais, nous n'avons placé de statues ni aux côtés des portails latéraux, ni dans les voussures des trois portails.

Au portail du milieu, nous avons cru convenable de placer les statues des Saints patrons de Lille, de saint Pierre, saint Maurice, sainte Catherine, saint André, sainte Magdeleine et saint Etienne. Les places vacantes pourraient être attribuées aux Apôtres du Nord, saint Eloi, saint Waast, saint Amand, saint Géri. Sur le trumeau du portail central est la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus. C'est à elle, en effet, qu'est surtout dédiée l'église. Aussi proposerons-nous, pour le tympan du portail principal, des bas-reliefs représentant des scènes de la vie de la Sainte Vierge; tandis que nous avons dessiné dans le tympan des deux portails latéraux des scènes de la vie de saint Pierre, second patron de l'Eglise.

Pour la grande rosace occidentale nous proposons la représentation de l'Assomption de la Sainte Vierge. Au centre, Marie triomphante; dans les médaillons de la première zone, les parents de la Sainte Vierge, saint Joseph, sainte Anne, saint Joachim, sainte Elisabeth, etc.; et dans les médaillons de la zone extérieure des Anges avec des instruments de musique : celui du sommet porte la couronne.

A côté de la grande rosace, nous avons représenté, vitré, l'étage correspondant des tours; on peut y avoir ainsi de grandes salles, comme celles de Notre-Dame de Paris et de Laon.

Au-dessus de cet étage les clochers prennent la forme octogonale. Les petits côtés de l'octogone sont occupés par quatre tourelles angulaires, carrées à leur premier étage et octogonales au second. C'est ici que les tours de Laon nous ont servi de modèle; car cette forme nous a paru une transition harmonieuse de la partie massive du carré de la tour, à l'élancement de la flèche. Les deux tours sont reliées à leur étage inférieur par une galerie à jour, comme à Notre-Dame de Paris, et dans les cathédrales de Reims et de Laon. La disposition de cette galerie reculant le pignon de la grande nef de toute l'épaisseur de ces tours, l'intervalle est couvert, ainsi que dans les églises citées, par une terrasse en pierre.

— 16 —

Nous avons adopté pour la hauteur des flèches les proportions suivies à Chartres, ce qui nous a donné 39 mètres.

Ainsi nos tours ont :

Hauteur comprise dans la hauteur de l'église.	35 ^m 50
de l'octogone.	22 50
de la flèche (fleurons compris).	39 "
Hauteur totale.	97 00

Le porche du portail nord, dont la disposition diffère de celle du portail principal, présente néanmoins trois ouvertures ogivales, surmontées de pignons : l'arc et le pignon du milieu y sont plus importants que les arcs et les pignons des deux côtés. Aussi nous n'y avons pas mis de statues, nous y avons placé seulement des bas-reliefs, représentant, selon les traditions symboliques du moyen-âge, le *Dernier Jugement*.

Nous réservons le tympan du milieu exclusivement au grand Juge, entouré de son céleste cortège d'AnGES et de Saints. Nous plaçons les Justes à sa droite, dans le tympan et le piédroit de l'ouverture latérale droite ; et les maudits, avec l'Enfer qui les reçoit, dans le tympan et le piédroit de l'ouverture gauche.

Une galerie semblable à celle de la façade principale domine les trois ouvertures. Au-dessus s'élève une autre petite galerie, qui rompt partiellement le niveau et dont le démanchement donne à la rosace son développement normal. Nous proposons pour sujet de cette rosace : au centre le Christ bénissant le monde ; dans les médaillons de la zone intérieure, les douze Apôtres ; et dans ceux de la zone extérieure les Prophètes et les Pères de l'Eglise. Dans la rosace opposée du croisillon sud, il conviendrait de représenter la Création du monde, avec Dieu le Père au centre, entouré de ses créatures, dans les cercles intérieurs et extérieurs.

Des galeries, continuant celles de la grande nef, surmontent les rosaces, et sont elles-mêmes surmontées de tourelles et de pignons, au-dessus desquels s'élève la flèche du milieu, construite en bois.

La hauteur de cette flèche, située à l'intersection des bras de la Croix, est de 40^m 50^c, sans compter la Croix et le Coq. Ainsi, nous avons pour hauteur totale dans le milieu du monument :

Hauteur de l'église.	35 ^m 50 ^c
de la flèche en bois, avec le comble	40 50
Hauteur totale.	76 00

On remarquera peut-être que tout en conservant la silhouette en quelque sorte traditionnelle des flèches en bois, la nôtre s'en éloigne sous le rapport de la construction ; car on n'y trouve pas le luxe d'ogives et de gables, pénétrant les uns dans les autres, qui se fait remarquer dans celles que l'on connaît et qui datent généralement du *xiv^e* siècle. Nous avons cherché à appliquer les formes ogivales aux conditions essentielles d'une bonne charpente ; et notre flèche a été nécessairement privée des ornements et des détails naturellement applicables à la pierre. Nous avons cherché des inspirations dans les manuscrits contemporains, et nous avons cru qu'il valait mieux peut-être s'aventurer un peu, que d'affubler le transept de notre église d'un clocher d'une époque postérieure.

DEUXIÈME PARTIE.

AMEUBLEMENT.

En général, comme l'a fort judicieusement observé M. Le Maistre d'Anstaing pour l'orfèvrerie, dans sa *monographie sur la chásse de saint Eleuthère* au moyen-âge, c'est toujours l'architecture qui caractérise le style de chaque époque; les autres arts, et surtout la sculpture et la peinture, sont en retard sur elle, et ne la suivent l'un après l'autre qu'à une certaine distance. Cette succession a été remarquée à toutes les époques. Aux temps Égyptiens, l'architecture enfante la sculpture et celle-ci la peinture. Il en a été de même chez les Grecs, puis au moyen-âge.

Aussi, afin de rester dans le vrai et de se montrer conséquent, il nous a paru que l'ornementation et surtout l'ameublement d'un projet complet, devaient toujours accuser un peu de retard sur le caractère du monument lui-même.

Nous avons donc cru obéir à un sentiment de vérité et d'harmonie en nous laissant guider par ces considérations. Mais ce parti, pris et accepté franchement, ne devait pas faciliter notre tâche. Les meubles du XIII^e siècle sont rares, et à part les objets de serrurerie qui, par leur nature, ont dû nécessairement mieux résister à l'action destructrice des hommes et du temps, le reste a été successivement remplacé par les modes qui se sont produites à chacun des siècles suivants.

Jésus-Christ, en mourant sur la Croix, s'était écrié : *Consummatum est*. En effet, le sacrifice de la Croix était l'accomplissement de la loi et des prophéties, la régénération de l'homme et la fondation du christianisme. Aussi la Croix est le symbole de la religion du Christ. C'est pourquoi nous proposons de représenter dans les verrières du sanctuaire toutes les allégories de l'Ancien et du Nouveau Testament qui symbolisent ce grand sacrifice. Nous y retracerons les diverses scènes de la Passion, ainsi que la dernière manifestation du Christ au jour du jugement.

Ainsi, encore le dallage historié de notre sanctuaire, dont nous donnons plus loin la description détaillée, reproduit les différents traits de la vie du Seigneur et surtout sa Passion.

Le maître-autel est le point capital et la partie essentielle de toute église. Aussi nous avons voulu donner au nôtre toute la magnificence et toute la richesse d'ornementation que comporte le style du XIII^e siècle.

AUTEL.

Aux termes du programme, l'autel doit être « en pierre peinte, surmonté d'un tabernacle et d'une exposition permanente : le tout recouvert par un *ciborium*. »

Si l'on trouve de fréquents exemples d'autels en pierre peinte, d'un autre côté nous n'avons pu constater en France l'existence d'aucun *ciborium* du XIII^e siècle, ni d'une date antérieure. Nous avons dû, pour répondre au programme, tout en restant dans les traditions du XIII^e siècle, chercher dans les sculptures des cathédrales de cette époque, où nous en avons trouvé plusieurs motifs qui, naturellement, nous ont servi de guides. Nous avons rapproché leurs données de celles des édifices de ce genre qu'on trouve encore fréquemment en Italie, et qui remontent à la même date. C'est dans ce rapprochement que nous avons puisé les éléments de notre projet.

Quatre colonnes en marbre, avec bagues évidées et sculptées dans la masse, et cantonnées dans leur partie supérieure de quatre colonnettes plus petites, supportent une voûte ogive qui forme ciel au-dessus de l'autel. La richesse et le nombre des parties croissent à mesure que l'édifice s'élève, et viennent s'épanouir au sommet pour supporter la voûte de l'édicule. Franchissant dans ces compositions secondaires les limites que la raison et les règles de l'art ont imposées dans les édifices, nous n'avons pas craint d'imiter les modèles en suspendant sur de légers soutiens une voûte assez spacieuse, et de maintenir l'écartement par des barres de fer qui deviennent un motif de décoration.

Sur le fronton principal du *ciborium*, nous avons représenté la *Divine Liturgie* ; cette admirable conception par laquelle le moyen-âge symbolise le grand sacrifice. C'est la messe célébrée par Jésus-Christ lui-même, et selon la belle expression de M. Didron, la *Messe dans le Ciel*. Le Christ est debout devant l'autel, béniissant les assistants. Grand-prêtre de l'ancienne Loi comme de la Loi nouvelle, il porte le rational (1) d'Aaron et la tiare de saint Pierre. De chaque côté sont deux anges, avec les instruments qui vont servir au divin sacrifice, l'encensoir, le missel, la patène et la nappe. Dans les arcs doubleaux sont des anges qui assistent à la messe et qui adorent Dieu, s'offrant lui-même en sacrifice. Sur les colonnes même du *ciborium*, nous avons placé des anges qui portent les instruments de la Passion.

Ils forment l'avant-garde de la religion nouvelle ; ils portent les objets qui caractérisent le nouveau culte. Ils ne sont pas de l'ornementation pure ; ils ont un rôle essentiel et une

(1) Le rational, ce symbole de l'ancien sacerdoce, se retrouve au moyen-âge non seulement sur la poitrine du Christ, mais même sur celle des archevêques de Reims, qui le portaient à l'église : « D. D. archiepiscopus, dit l'ordre de réception de Guillaume Fillastre. parat se ad missam cum pallio et rationali. »

signification toute symbolique. C'est pourquoi nous avons donné à leur dimension une proportion plus grande.

L'autel, élevé sur deux marches, se compose d'une table en pierre, portée par une arca-ture en pierre aussi, dans les vides de laquelle se disposent des panneaux en cuivre repoussé et émaillé. Dans l'arc du milieu est le Christ, et dans les autres, à droite et à gauche, se trouvent les Apôtres. Derrière l'autel s'élève un gradin qui supporte les chandeliers.

Le retable, en pierre sculptée, peinte et dorée, se trouve divisé en cinq compartiments, dans chacun desquels nous avons retracé des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui symbolisent l'Eucharistie. Ainsi nous avons à partir de la gauche :

1° La Pâque. Les Hébreux, en costume de voyage, les reins ceints, un bâton à la main, suivant la loi hébraïque, mangent l'Agneau pascal, figure de l'Agneau de Dieu ;

2° Les Israélites recueillant la manne tombée du Ciel, symbole du pain de vie ;

3° Au centre, la Cène, réduite à sa plus simple expression, le Christ, saint Jean et deux apôtres ;

4° Moïse frappant le rocher, d'où jaillissent des sources d'eau vive ;

5° Elie couché dans le désert, et nourri miraculeusement par un ange.

Restent le tabernacle et l'exposition permanente demandée par le programme.

Ici nous avons rencontré une double difficulté.

Au XIII^e siècle le culte de l'Eucharistie n'avait pas cette extension et cette pompe qu'il a reçues postérieurement. L'usage même des tabernacles remonte au concile de Latran, en 1215, selon l'opinion de J.-B. Thiers : *Tum primum cœpere in templis parare tabernacula, thecas et ædículas quibus incluserunt sacramentum*. « Cet usage, dit M. l'abbé Poussin (*Etudes sur les objets nécessaires au culte pendant le XIII^e siècle*), ne fut pas d'abord général. » *In quibusdam ecclesiis*, écrit un célèbre liturgiste du XIII^e siècle, Durand de Mende, *super altare collocatur arca seu tabernaculum in quo corpus Domini et reliquiæ ponuntur*. Ces tabernacles se plaçaient sur l'autel, ou à côté dans la muraille. Ils étaient très petits et très simples de forme. Ce ne fut qu'au XV^e siècle qu'ils devinrent, en quelque sorte, le rendez-vous de toutes les richesses et de toutes les magnificences de l'art.

Quant à l'exposition permanente, elle n'existait pas encore à cette époque. Ce n'est qu'un peu plus tard que la fête de l'Eucharistie a été, dans quelques localités d'abord, et ensuite dans tout le monde catholique, célébrée avec cette pompe et cette solennité qui en ont fait la merveille des fêtes chrétiennes. Aucun monument contemporain ne pouvait donc nous servir de modèle.

Pour concilier les exigences de la liturgie actuelle avec les traditions du moyen-âge, nous avons réservé toute la richesse d'ornementation à l'exposition permanente, et nous n'avons placé sur l'autel qu'un tout petit tabernacle, suffisant pour les besoins du culte, mais dont les dimensions excluent toute ornementation.

Nous avons profité de la hauteur donnée par le degré des chandeliers pour y creuser ce tabernacle sans rompre le retable.

Si l'on nous objecte qu'il devient alors impossible au prêtre, qui est à l'autel, d'atteindre à l'ostensoir, nous répondrons que le prêtre ira le chercher, quand il sera besoin, par un escalier portatif placé derrière l'autel, selon l'usage encore en vigueur dans plusieurs églises, et notamment à Rome, à Besançon, à Amiens, etc.

Cette exposition se compose d'un édicule à jour et en cuivre doré, qui encadre et protège l'ostensoir. Elle est surmontée par un Christ en Croix, avec la Sainte Vierge et saint Jean. Nous en avons pris le motif dont l'album de Villart d'Honnecourt.

La tradition, sous le *ciborium*, suspendait des couronnes offertes par la munificence des grands. Nous avons cru devoir compléter la décoration de notre autel en les faisant figurer. Nous en avons emprunté le modèle à Aix-la-Chapelle et à Reims.

Quant aux dimensions du *ciborium*, elles sont en rapport direct avec celles de l'église.

VITRAUX.

Dans les cinq vitraux de l'abside, nous proposons de représenter :

- 1° Dans celui du centre, le *Christ triomphant* de l'Apocalypse;
- 2° Dans le suivant, à gauche, la *Passion*; les grands médaillons figureraient la Passion même, et les petits, les scènes correspondantes de l'Ancien Testament;
- 3° Dans la verrière de droite, le *Dernier Jugement*;
- 4° et 5° Enfin, dans les deux autres verrières de l'abside, deux paraboles symbolisant le triomphe du Christianisme, notamment celle du *Mauvais riche* et de *Lazare*, et celle du *Samaritain*, ou celle de *l'Enfant Prodigue*.

Nous proposons pour les six verrières du chœur les douze Apôtres : chaque vitrail contiendrait deux Apôtres debout, et au dessous seraient assis les deux Prophètes correspondants.

Nous donnons, dans notre série de dessins, un de ces vitraux au dixième de l'exécution. Il représente les *Apôtres saint Pierre et saint Jacques le Majeur*, avec les *Prophètes Isaïe et Jérémie*.

Pour les verrières de la grande nef, nous proposons la même disposition de figures que pour le chœur, disposition qui est celle de la cathédrale de Reims. Les personnages qui nous semblent le mieux convenir, seraient les principaux SS. Pères, les Apôtres du nord de la France, et au dessous les Patriarches et même, comme on en trouve de nombreux exemples au XIII^e siècle, les Sybilles de la Grèce et de Rome.

Pour les grisailles des vitraux des bas-côtés et de la tribune, nous en donnons, dans notre dessin des travées, des modèles à l'échelle de 0^m 02^e par mètre.

Nous ne savons pas à quels saints les chapelles rayonnantes seront dédiées; c'est pourquoi nous ne pouvons proposer de sujets pour les vitraux. Il en est une qui sera consacrée au second patron de l'église, à saint Pierre. Les vitraux devront représenter l'histoire de cet apôtre.

Quant à la chapelle centrale, dédiée à Notre-Dame-de-la-Treille, les vitraux devront retracer la vie de la Sainte Vierge. Dans les deux principaux médaillons des sept premiers vitraux, on pourrait représenter une des sept joies et une des sept douleurs; les deux autres contiendraient la représentation des miracles opérés spécialement par Notre-Dame-de-la-Treille.

DALLAGE ET CARRELAGE.

Le programme nous imposait l'obligation de présenter un dallage en pierre historié, suivant le système de l'incrustation du mastic coloré dans la pierre dure. Pour répondre à cette donnée, nous avons consulté ce que nous-mêmes avons pu recueillir dans le cours de nos études, et ce qui a été publié sous ce rapport.

Les différents systèmes de dallage historié, usités au moyen-âge, peuvent se résumer dans trois catégories :

- 1° Les dalles gravées d'un trait continu, rempli de plomb ;
- 2° Les dalles ornées d'un dessin semblable, où le plomb est remplacé par un mastic de diverses couleurs ;
- 3° Les dalles dans lesquelles se dessine un sujet de la couleur de la pierre, se détachant sur un fond évidé, et rempli de mastics de diverses couleurs.

Nous avons cherché à utiliser ces différents systèmes pour obtenir plus de variété et de richesse. L'emploi exclusif de ces sortes de dallage dans le chœur et le sanctuaire devant coûter un prix considérable, nous avons cru possible de combiner, dans un agencement étudié, les dalles ornées avec des parties de dallage ordinaire. Le chœur était la partie la moins importante à décorer, tandis que le sanctuaire demandait une grande richesse. Dans le premier, nous avons disposé sur trois lignes longitudinales deux séries de motifs en dalles plombées, qui sont moins coûteuses et produisent moins d'effet, et entre elles l'*Arbre symbolique de Jessé*, formé de grandes dalles à linéaments colorés, et de parties plus petites qui en font ressortir la disposition.

Cette décoration occupe le milieu du chœur, comme étant la partie la moins fatiguée. Elle est cantonnée à droite et à gauche, le long des stalles, d'un dallage plus ordinaire, en compartiments de pierre, de différents tons assortis.

Nous avons rassemblé dans le sanctuaire toute la richesse que nous a permise l'imitation des modèles. Trois cercles concentriques, réunis par des espèces de meneaux de marbre, en forme de rosaces, sont formés de dalles de la troisième catégorie, où les sujets, gravés sur la pierre, se détachent sur un fond de mastic coloré.

Nous avons cru qu'il serait sans doute d'une sage économie, et peut-être d'un effet satisfaisant, de ne point couvrir complètement le sol de notre sanctuaire de dalles entièrement travaillées. Nous en avons séparé les différentes zones par des dalles de marbre ou de pierre, de teintes appropriées, et nous l'avons entouré d'une bordure semblable. Nous avons tenté d'obtenir, par ces dispositions, du chœur au sanctuaire, une succession de couleurs et de travail d'une certaine simplicité, qui peut arriver à réaliser la richesse d'ornementation la plus complète.

Un quatrième système de dallage, moins usité peut-être en France qu'en Angleterre, et d'une époque un peu récente par rapport à l'âge de l'église, nous a permis d'incruster, au centre de notre rosace, la figure de Notre-Seigneur, gravée sur une plaque de cuivre. Les chapiteaux, les bases des meneaux de la rosace sont aussi formés de plaques de cuivre ajustées entre les différentes dalles. L'autel est devenu naturellement comme le résumé de tout notre dallage. Tous ces systèmes y sont en quelque sorte représentés. Sur les marches se dessinent des bordures en matières colorées. Le pallier central est formé d'une large plaque de métal, avec incrustations de mastic de couleur.

Nous croyons utile de présenter les considérations qui nous ont guidés dans le tracé géométrique du dallage; l'espace à couvrir étant, par ses dimensions de hauteur et de largeur, une espèce de projection horizontale du profil de la grande nef, avec le sanctuaire au sommet, comme une rosace; les couleurs et la richesse des matières que nous voulions y semer, rappelant l'éclat des vitraux; il nous a paru qu'il serait peut-être judicieux de profiter de ces rapports et de projeter en quelque sorte, sur le sol du sanctuaire, la grande rose du portail.

Les moyens d'exécution et la forme de l'appareil étudiés, nous avons fait notre travail en nous guidant sur cette donnée fondamentale que le dallage peut rappeler une rosace réelle de pierre, comme la décoration d'une pierre tombale ressemble à un édicule véritable, c'est-à-dire avec les exagérations de formes, les hors d'aplomb, les raccords ingénieux des gables et des arcatures, l'allure plantureuse des chapiteaux et des crochets, enfin avec toute la liberté d'ornementation et de composition sévèrement bannies par l'architecture elle-même, mais si heureusement mises à profit par les artistes du XII^e et du XIII^e siècle dans l'exécution des dallages et des pierres tumulaires.

La composition, au point de vue de l'histoire et du culte, nous semble répondre à une pensée poétique et religieuse à la fois. Le chœur peut être assimilé au Temple de l'ancienne loi; le sanctuaire en est la transformation, il est l'Eglise de la nouvelle alliance. C'est pourquoi sur toute la longueur du chœur s'élance l'arbre généalogique de Jessé, portant sur ses rameaux les ancêtres du Christ et venant s'épanouir en rosier mystique dans le sanctuaire.

Notre dallage historié se compose donc de deux parties: la rosace du sanctuaire, divisée en deux zones, et le dallage du chœur. Dans les vingt-sept médaillons de la rosace est l'histoire du Christ; les vingt médaillons du chœur contiennent vingt scènes de l'Ancien Testament, dont les sujets se rapportent avec vingt des médaillons du sanctuaire. Voici la série de ces médaillons:

NOUVEAU TESTAMENT.

1. L'Annonciation.
2. La Visitation.
3. La Nativité.
4. L'Adoration des Bergers.
5. L'Adoration des Mages.
6. La Circoncision.
7. La fuite en Egypte.
8. Le Christ parmi les Docteurs.
9. La Résurrection de Lazare.
10. L'Entrée triomphante du Christ à Jérusalem.
11. Les Marchands chassés du Temple.
12. La Cène.
13. Le Christ au Jardin des Oliviers.
14. L'Arrestation du Christ.
15. Le Christ devant Caïphe.
16. Le Christ devant Pilate.
17. La Flagellation.
18. L'Ecce Homo.

ANCIEN TESTAMENT.

1. Eve et le Serpent.
2. Le Buisson ardent.
3. La Reine de Saba.
4. La Circoncision d'Isaac.
5. Le Jugement de Salomon.
6. Le Fils de la veuve ressuscité par Elie.
7. Entrée de David à Jérusalem avec la tête de Goliath.
8. Héliodore chassé du Temple.
9. Le Sacrifice de Melchisédech.
10. La Prière de Moïse.
11. L'Accusation de Joseph devant Pharaon.
12. Joseph en butte aux railleries de ses frères.

- | | |
|--|--|
| 19. Le Portement de la Croix. | 15. Isaac porte le bois du Sacrifice. |
| 20. Le Crucifiement. | 14. Le Sacrifice d'Isaac. |
| 21. Le Christ brisant les portes des Limbes. | 15. Samson emportant les portes de Gaza. |
| 22. Descente de la Croix. | |
| 23. La Sépulture. | 16. Jonas englouti par la baleine. |
| 24. La Résurrection. | 17. Jonas vomit par la balcine. |
| 25. L'Ascension. | 18. Elie enlevé sur un char de feu. |
| 26. La Pentecôte. | 19. Moïse recevant la Loi. |
| 27. Le Dernier Jugement. | 20. L'homme qui n'a pas de robe nuptiale, chassé du banquet. |

Pour la correspondance des scènes de l'Ancien Testament avec celles de la vie du Christ, nous nous sommes servis des indications données par les RR. PP. Martin et Cahier, dans leur *Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges*, et par plusieurs articles des *Annales archéologiques*, notamment par celui qui traite de la *Procession dramatique de Béthune* (t. x).

Nous renverrons aussi à ces Annales ceux qui pourraient nous objecter la défense, faite par saint Bernard, de représenter, sur les dallages, les images des Saints, pour qu'ils ne soient pas exposés à être foulés aux pieds. « Le moyen-âge, dit M. Didron (*Ann. archéol.*, t. x. 2^e liv., p. 68), savait qu'un pavé n'était pas un autel, et qu'un ange peint sur un carreau était un simple ornement bien plutôt qu'un ange. Le moyen-âge eut le sens simple et droit, et c'est à ce bon sens que nous devons ses carrelages. » Nous pouvons d'ailleurs nous justifier par l'exemple de l'église de Saint-Omer, où, devant l'autel, se trouve figurée la *Mort de la Sainte Vierge*, auprès de ceux qui, comme Vincent de Beauvais, défendent, par respect pour le Christ et la Sainte Vierge, de les représenter sur le pavé.

Quant à l'ordre des scènes, dans nos médaillons de la rosace, nous avons alterné les sujets pour réunir au milieu et devant l'autel les scènes les plus imposantes, telles que la *Passion*, l'*Ascension*, la *Pentecôte* et le *Dernier Jugement*.

Outre ces quarante-sept sujets, nous avons figuré, devant l'autel, dans un médaillon, le *Couronnement de la Sainte Vierge*, et dans l'autre *Saint Pierre recevant les clefs*; ces deux scènes nous semblent les plus importantes dans la vie des deux patrons de l'Eglise.

Le médaillon du centre de notre rosace est occupé par l'Image du Christ triomphant, tenant le globe dans sa main gauche et bénissant de la droite.

Entre le sanctuaire et le chœur se trouvent deux grands et quatre petits médaillons. Les deux premiers représentent l'*Eglise triomphante* et la *Synagogue vaincue*. Dans les quatre petits sont les *Animaux symboliques des quatre Evangélistes*.

Les vingt scènes de l'Ancien Testament, qui forment le dallage du chœur, sont disposées en deux séries de dix médaillons, entre lesquels se développe l'*Arbre généalogique de Jessé*.

Nous n'avons pas la prétention, dans notre dessin du carrelage, de donner complètement aux figures le caractère du XIII^e siècle. La petite échelle et le nombre des personnages, qui dépasse deux cents, nous en ont empêchés. Aussi, ne doit-on juger cette planche que sur l'ensemble de la composition archéologique du dallage. C'est pourquoi nous présentons en même temps une partie étudiée au dixième de l'exécution, afin de faire voir comment nous envisageons la reproduction dans le style du XIII^e siècle. De même nous croyons pouvoir renvoyer à cet égard à notre modèle de vitrail.

Quant à l'ornementation générale, le dallage n'étant nullement assujéti aux règles sévères de l'architecture, nous avons cru pouvoir agir avec plus de liberté. Aussi, n'y trouve-t-on aucune uniformité de chapiteaux, ni rien dans leur forme qui accuse leur destination habituelle; partout nous avons cherché à donner aux ornements le plus de variété possible. Nous en avons puisé les motifs dans les ornements de vitraux et de pierres tombales du XIII^e siècle.

D'après l'importance toute particulière qui doit être donnée à la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, nous y avons placé un dallage historié, d'une certaine richesse, en rapport avec celui du sanctuaire et du chœur. Les médaillons pourront retracer soit la vie de la Sainte Vierge, soit les miracles de Notre-Dame-de-la-Treille. Dans la partie de cette chapelle qui sera livrée au public est un simple dallage en pierre, formé par certaines combinaisons polygonales. Pour les autres chapelles, qui sont beaucoup moins fatiguées par la circulation, nous avons cru qu'on pourrait très-bien employer les carrelages en terre cuite émaillée.

La chapelle de Saint-Pierre a, dans son sanctuaire, un pavage en mosaïque, dans le genre de ceux qu'on remarque à Saint-Denis. La partie livrée au public est dallée comme la partie correspondante de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille.

Nous nous sommes inspirés, pour les combinaisons de ces carrelages, des beaux modèles publiés par les Revues archéologiques les plus estimées, telles que celles de M. Didron et de P. Martin. Dans la seconde chapelle de la partie gauche de l'abside, nous avons imité le magnifique carrelage de Saint-Pierre-sur-Dive, où une grande croix de pierre se dessine au travers de l'ensemble.

MOBILIER

(AMBONS, STALLES, CONFESSIONAL, ETC.)

Suivant la demande du programme, nous devons enclore le chœur d'une clôture en fer forgé, et disposer à l'entrée deux ambons pour la lecture de l'évangile et de l'épître. Nous avons cru pouvoir déduire de cette disposition d'ambons, une clôture de l'entrée du chœur qui rappellerait les jubés. A ce point de vue, nous avons donné à la clôture une certaine importance et un caractère qui se rapproche de la silhouette des anciens jubés, et nous n'avons pas hésité à disposer la porte triomphale avec toute la richesse de développement dont elle est susceptible. Ce principe nous a amenés naturellement à encadrer la clôture en fer dans des arcatures de pierre, qui leur donnent plus de richesse et rappellent ce que l'on voit à Cologne et ailleurs.

Si cette clôture paraissait avoir trop d'importance et semblait masquer la vue de l'autel, elle pourrait se justifier en ce qu'elle rappelle la disposition du XIII^e siècle, où les chœurs étaient complètement fermés. Ces ambons sont en pierre, comme la clôture. Les escaliers qui y conduisent sont à jour et en bois très léger.

Les stalles, comme tout le reste de l'ameublement, accusent, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, un caractère un peu antérieur au reste du monument. Nous avons placé dans le chœur un siège de l'évêque, conformément au nouveau Rituel. Ce siège est en pierre, selon la tradition, et le couvre-chef en bois. Les stalles n'ont pas de couvre-chef: elles sont en bois; la chaire est en pierre, excepté l'abat-roix.

La chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, vu son importance et sa destination toute spéciale, est pourvue d'un mobilier complet : elle a des stalles, comme le chœur, et une chaire à prêcher. L'autel se compose d'un édicule imposant, à l'étage supérieur duquel est assise, sur une estrade, et dans le treillage traditionnel, la statue miraculeuse de Notre-Dame-de-la-Treille. Nous l'avons décorée avec tout le luxe de peinture usité au XIII^e siècle.

Nous présentons un modèle de confessionnal, exécuté d'après les données générales que nous avons exposées plus haut. On y remarque l'absence complète des gables et des arcatures, qui sont le propre des constructions en pierre.

PEINTURE.

Les nombreux exemples de monuments du Moyen-Age, les uns encore intacts, les autres plus ou moins dégradés, ou défigurés en partie depuis la Renaissance, nous ont permis d'étudier les deux systèmes de décoration employés à cette époque.

Le premier, qui consiste dans les décorations polychromes plus riches, mais plus coûteuses, est assurément le plus connu. C'est celui dont, entre autres, la Sainte-Chapelle de Paris et la cathédrale de Cologne nous offrent de remarquables exemples. Dans ces monuments, la totalité des surfaces de pierre des membres d'architecture est couverte de peintures et de dorures, dont la richesse est appropriée au plus ou moins d'importance des parties qui les ont reçues.

Le second système, beaucoup plus modeste, mais plus général, quoique moins connu, peut être regardé comme une espèce de badigeon, employé comme le badigeon d'une autre époque, pour couvrir d'une teinte plus uniforme les différentes sortes de matériaux que peuvent renfermer les constructions. Il est formé généralement d'une couche de chaux et de sable d'une finesse extrême, colorée par des ocres jaunes ou rouges, ou par du noir, ou enfin par la combinaison de ces trois teintes qui donnent le bleu et le vert de nuance un peu grisâtre. Ce badigeon paraît avoir été employé en teintes solides et foncées sur les parties saillantes et les moulures, tandis que les surfaces planes étaient couvertes d'une teinte uniforme plus légère, généralement jaune ou couleur de pierre. Sur ces couches de badigeon, on peignait un appareil rappelant à peu près exactement le système de construction qu'elles faisaient disparaître, et formé d'un ou de plusieurs traits de couleur différente.

Nous avons, dans notre décoration, tiré parti de ces deux systèmes. Le dernier a naturellement pris place dans la nef, où il dissimule la différence des matériaux employés par raison d'économie dans la construction. Les faisceaux de colonnes, les nervures, les cordons ont reçu des tons rouges et gris-bleuâtre, qui nous ont paru accuser la solidité. Les murs et les tympans de voûte ont été revêtus d'un badigeon en ton de pierre, divisé par des refends. Quant au premier système, nous l'avons réservé pour le sanctuaire, et pour la chapelle de Notre-Dame-de-la-Treille, qu'il nous a paru indispensable de décorer d'une façon somptueuse.

L'emploi de ces deux systèmes nous a permis de donner à notre église une décoration en harmonie avec le style de l'église et avec les couleurs des verrières, une décoration où l'économie n'exclut pas la richesse.

APPENDICE.

DÉPENDANCES.

Les dépendances de l'église sont divisées en deux parties, l'une destinée au clergé, l'autre au personnel de l'église. Les bâtiments qui leur sont affectés se groupent autour d'un cloître, le long duquel règne un couloir ou préau couvert, établissant entre eux une communication générale, et ayant une largeur suffisante pour permettre au personnel de se ranger dans l'ordre indiqué par les exigences liturgiques. La porte principale du cloître fait face à l'entrée du chœur. A gauche, près de l'entrée, se trouve la sacristie des prêtres. Vient ensuite la salle destinée au prédicateur, puis trois petites pièces à l'usage de l'évêque. La principale communique avec la grande salle d'assemblée, qui fait face à la porte principale conduisant à l'église.

A gauche se trouve la sacristie proprement dite, avec une entrée sur le cloître et deux sur l'église. Près de cette sacristie, dans le couloir longeant l'église et formant l'un des côtés du préau, sont les sacristies des chantres et des enfants de chœur; cette dernière prend ses jours sur le cloître, ce qui en facilite la surveillance au clergé. A la suite est la salle des catéchismes et des conférences, dont les dimensions extérieures n'ont pas moins de 20^m sur 9^m 60^c. Cette salle a deux entrées: l'une donnant sur le côté du cloître qui communique directement avec l'église par une porte placée dans l'axe de la croisée; l'autre s'ouvrant sur la rue, afin que les réunions puissent avoir lieu sans qu'il y ait besoin de passer par l'église.

A cette grande salle, dans la partie à droite du cloître, est une aile qui joint la salle d'assemblée. Là se trouvent l'escalier conduisant aux caves ou bas-celliers, puis des lieux d'aisances, et enfin une petite pièce pouvant servir de décharge, ou peut-être d'annexe à la salle d'assemblée. Les caves ou bas-celliers, qui communiquent entre eux par des corridors, auront une étendue plus ou moins grande, en raison des besoins. Dans l'un d'eux se trouve l'établissement d'un calorifère, dont l'emplacement central permet de chauffer toutes les dépendances de l'église.

Enfin, sous la sacristie des chantres et des enfants de chœur, sont pratiquées deux grandes caves qui, par la construction d'un escalier, pourraient très bien communiquer avec la sacristie proprement dite.

Pulszky Károly 1892-ben ezt írta az Akadémia épületéről: „... az Akadémia palotája művészi tekintetben méltóan megvalósította a hozzáfűzött reményeket: a hatvanas években európaszerte emelt renaissance ízlésű épületek közt a legelőkelőbbek egyike. Az is bizonyos, hogy a főváros építésében korszakot jelez az Akadémia építési bizottságának határozata, a mely Budapesten létre hozta az első renaissance stílus palotát, és ezzel megnyitotta hazánkat a modern architektúra legtermékenyebb irányának, a mely azóta csakugyan túlsúlyban maradt építészetünkben. Az Akadémia gyönyörű palotája e szerint reánk nézve kettős jelentőséggel bír: egyfelől a jelen század harmadik negyedének legsikerültebb építési alkotása a fővárosban; másfelől meg legrégebb tagja annak a hosszú palotasornak, mely az egykor szerény, vidékies jellegű Budapestet a jelenkor legszebb városai közé emelte.”¹

Henszlmann Imre közel két évig fáradozott azon, hogy *ne* ez az épület valósuljon meg. Már párizsi tartózkodása idején bekapcsolódott az épület tervezésének előkészítő munkálataiba, hazatérése után pedig ez volt első jelentős közszereplése. Talán nem túlzás azt állítani, hogy nagyrészt az ő fellépésének köszönhető az a komoly politikai szenvedélyeket is felkavaró nyilvános vita, ami a felépítendő palota stílusa kapcsán kibontakozott. Szerepe nemcsak bonyolult és sokrétű – hiszen programot készített, két építészársával együtt² maga is részt vett a pályázaton, ugyanakkor elméleti előadásokkal és cikkekkkel agitált a gótikus stílus mellett – de rendkívül ellentmondásos is.

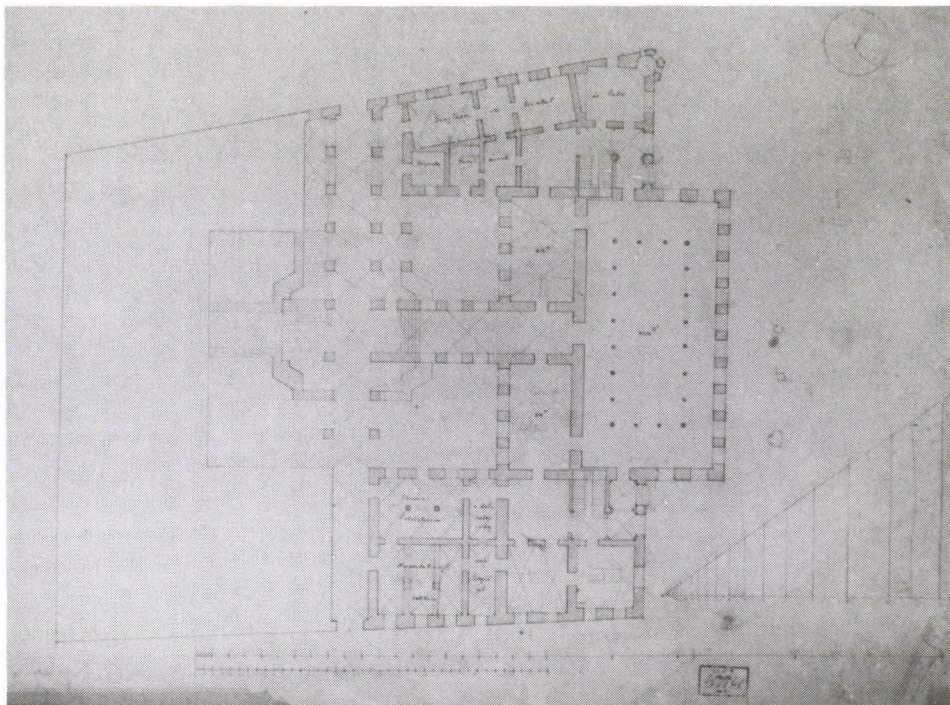
Henszlmann az emigrációban élénk és folyamatos kapcsolatot tartott fenn az Akadémiával, elsősorban Toldy Ferenc titkárral folytatott levelezés formájában.³ Beszámolt kutatásairól, tudósított a párizsi eseményekről, sajtóról, kérésre könyveket, iratokat szerzett be, illetve másoltatott le stb. Természetesen kezdettől figyelemmel kísérte a palotaépítés itthoni előkészületeit, a közadakozást, a telek kiválasztását. Már 1860 tavaszán felajánlotta, hogy megszerzi a párizsi akadémia új épületrészeinek tervrajzait, ehhez azonban hivatalos megbízást kellett kérnie a magyar akadémiától. Ennek birtokában sem ment azonban könnyen a tervek megszerzése, amint erről Henszlmann 1860. július 26-i párizsi keltezésű levelében Toldy Ferencnek beszámolt. Mégis a „... fődolog megvan, azaz az alaprajz, mennyiben ez magában foglalja az akadémiaépületnek speciális részét, ti. a gyűlések termeit, a könyvtárt, a titoknoki és más hivatalbéli localitást. Ezen rész igen tanulságos arra leginkább, mit nem kell tenni nálunk; másrészt pedig a termék anyagi mértékbeli nagyságára nézve. Ennek nyomán, úgy hiszem, hogy képesek leszünk egy jó programot készíteni, minek kidolgozására ajánlkozom.”⁴ Az építészeti program kidolgozására vonatkozó ajánlatát ekkor már nem először teszi meg Henszlmann, s az nem is marad visszhangtalanul, mert az Építési Bizottmány valóban építészeti tanácsadásra kéri fel, s ily módon mintegy felhívásra, az úgy szolgáltatában térhet haza Párizsból.

Amikor 1860 augusztusában Pestre érkezik, már érett elképzelései vannak az épület funkciójáról, alaprajzi elrendezéséről, s több alapvető kérdésben sikerül is módosítania a háromtagú Építési Bizottmány koncepcióját. Többek között ő veti fel, hogy az Akadémia feladata volna a felajánlott Eszterházy gyűjtemény elhelyezéséről gondoskodni, s ezt a palota felépítésével egyidejűleg meg lehetne oldani, ő beszéli rá a Bizottmányt arra, hogy a telek északi részét reprezentatív tereket is magában foglaló bérházzal építsék be, s így könynyítsék meg a kialakulóban lévő zenei, képzőművészeti egyesületek elindulását.

Miután a Bizottmánnyal együtt kidolgozták a terv alapvonalait, Henszlmann bízta meg azzal, hogy az egyes akadémiai osztályok és bizottságok helyiségigényeinek feltárása után készítse el a részletes programot, amit október 10-én már be is mutatott az Akadémia Igazgató Tanácsának. Az alaprajzi vázlatok, s a program szövege mellé azonban gotizáló homlokzati vázlatokat is készített, s ily módon került először konfliktusba az Építési Bizottmány és az Igazgató Tanács tagjaival, akik közül egyedül Deák Ferenc pártolta a gótikát.⁵ Talán éppen ez indította arra, hogy lebeszélje az Akadémia vezető testületét arról, hogy korábbi szándékához híven nyílt építészeti pályázatot hirdessen.⁶ Ily módon éppen ő, aki a későbbi vita során oly harcosan követeli a nyilvánosságot, teszi az első lépést annak kirekesztésére. Mivel látja, hogy gotizáló elképzelése milyen ellenállást vált ki az Akadémia vezetése részéről, építés versenytitaraiban keres szövetségest, s titokban megegyezik a meghívásos pályázatra felkért másik két építésszel, Heinrich Ferstellel és Ybl Miklóssal, hogy ők is gotizáló tervet fognak benyújtani. Hogy ez mennyire titokban történt, bizonyítja, hogy a tulajdonképpeni megbízó, az Építési Bizottmány nem tudott arról, hogy Ferstel Pesten járt a helyszín tanulmányozására – velük ugyanis nem, csak Henszlmannal konzultált.⁷

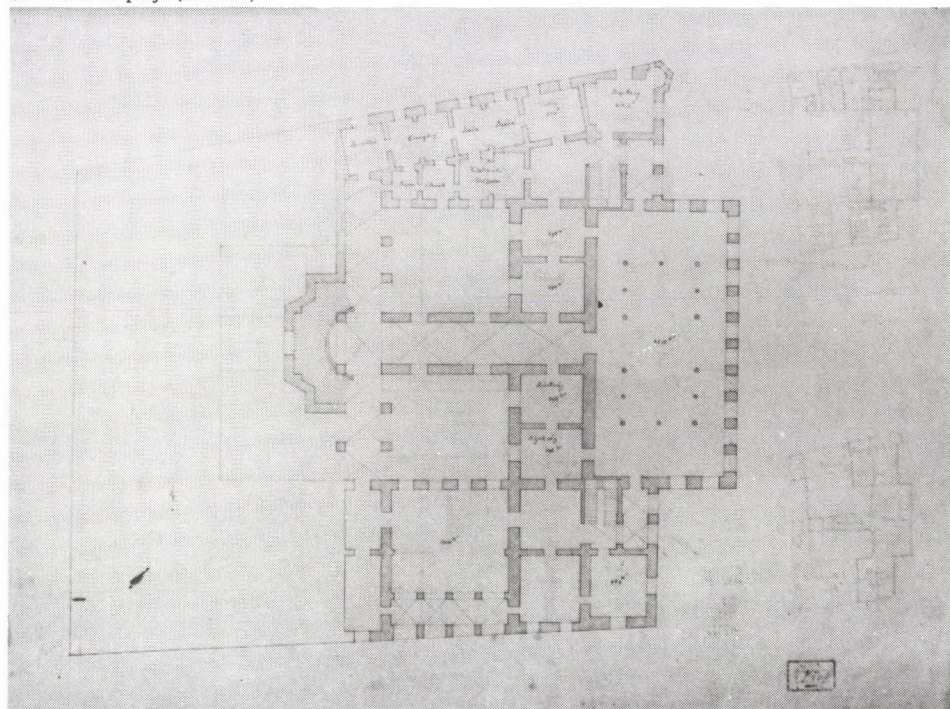
Míg a nyílt pályázat megakadályozására tett lépései miatt a közvélemény és az építésztársadalom, e titkos megegyezés miatt az Építési Bizottmány ítélte el Henszlmann. Eötvös József kemény szavakkal utasította el a manipulációt: „Önök bennünket a csúcsíves stíl elfogadására kényszeríteni akartak, mi pedig nem engedünk e kényszerítésnek.”⁸ Védekezésül Henszlmann saját belső indíttatására hivatkozik: „... bennünket kényszerített sok évi tanulmányainkon alapuló meggyőződésünk úgy cselekedni, ahogy cselekedtünk.”⁹ E meggyőződését Henszlmann Ipolyi Arnolddal karöltve az Akadémián tartott előadásában és a stíluskérdés körül kialakult sajtóvitában fejti ki. Részletes építészettörténeti fejtegetésekben kívánja bizonyítani, hogy a gótikus stílus az egyetlen, melyben hazánk építészete megújulhat. A gótika kialakulását Nyugat-Európában a középkori urbanizálódáshoz, a polgárság megerősödéséhez és függetlenné válásához, s ezáltal áttételesen a szabadság fogalmához, Magyarországon pedig a nagyhatalmi politikában sikereket elért királyok, Károly Róbert, Nagy Lajos és Mátyás uralkodásához kapcsolja. E historizáló birodalmi gondolat felcsillantásával választ ad arra a nagy erővel feltörő kérdésre, hogy milyen hagyományokra épüljön az új nemzeti építészet.

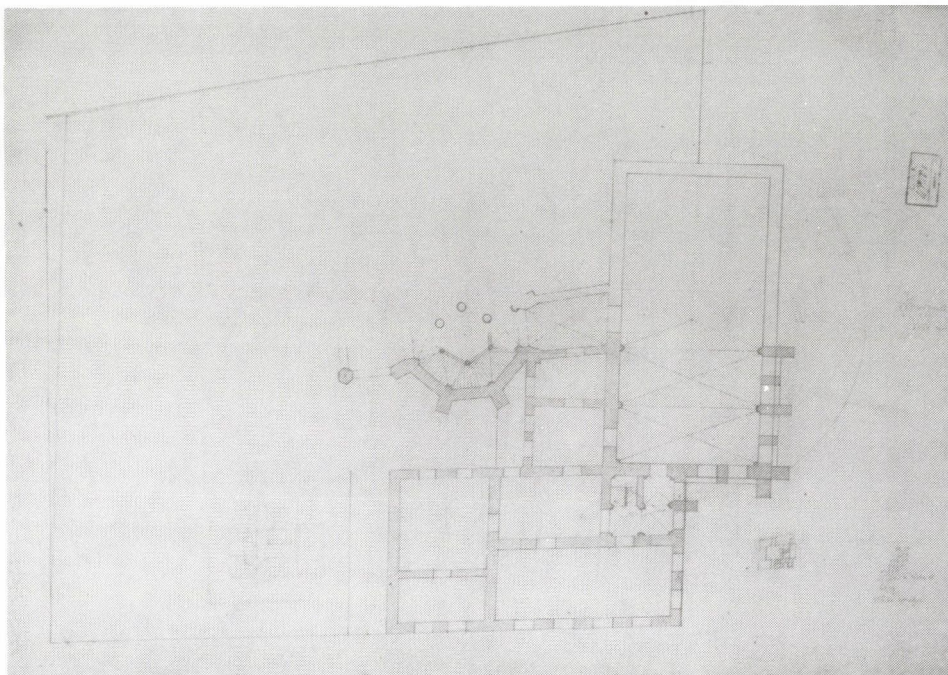
A vita a nemzeti építészet kérdésének¹⁰ felvetése mellett egyéb vonatkozásban is értékes tudománytörténeti forrásanyagot nyújt. Támpontokat ad a stílusfogalom kialakulásának elemzéséhez, az építészettörténeti korszakolás rekonstrukciójához, s rendkívül érdekesen bontakozik ki benne a stílusvesztés, a pluralizálódás tendenciájának regisztrálása, tudatosodása, s az a mód, ahogyan ezzel a jelenséggel a korszak esztétikai gondolkodása szembenéz.¹¹ Henszlmann a historizálás mellett teoretikusan is megközelíti a problémát. Akadémiai értekezésének¹² központi kategóriája a stílus szervességének fogalma. A gótika kettős értelemben is szerves: genetikus-történeti értelemben, hiszen követhető lassú kialakulása, tökéletesedése, és organikus-szerkezeti értelemben. Éppen e kettős szervesség teszi alkalmassá a gótikát arra, hogy e szerveződés titkát feltárva, megértve, a modern korszak képes legyen a középkori gótikával azonos értékű új építészet kibontakoztatására. Henszlmann úgy érzi, hogy hosszas és kitartó tanulmányainak eredményeképpen birtokába jutott ennek a titoknak, s azt emigrációja alatt arányelméleti munkájában fejtette ki. Bár arányelméletének geometriai ábrázolásával az alább ismertetendő vázlatrajzok egyikén találkozunk, a tervezés során mégsem tudott e teóriára épülő módszert alkalmazni. Éppen ellenkezőleg: ő maga hangsúlyozza, hogy mindvégig saját személyes feladatának tekintette az ún. „stylszigorúság” követelményének betartását, a részletformák tehát nem az egészből,



14. Földszint alaprajz (K 9168)

15. I. em. alaprajz (K 9169)

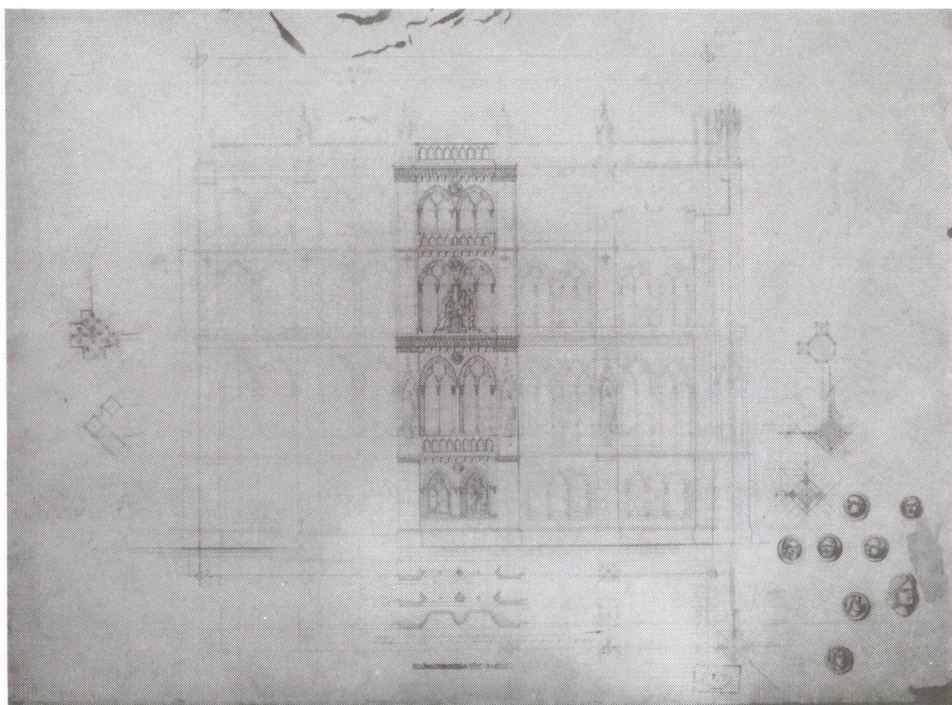




16. Az alaprajz részlete, fsz. (K 9163)

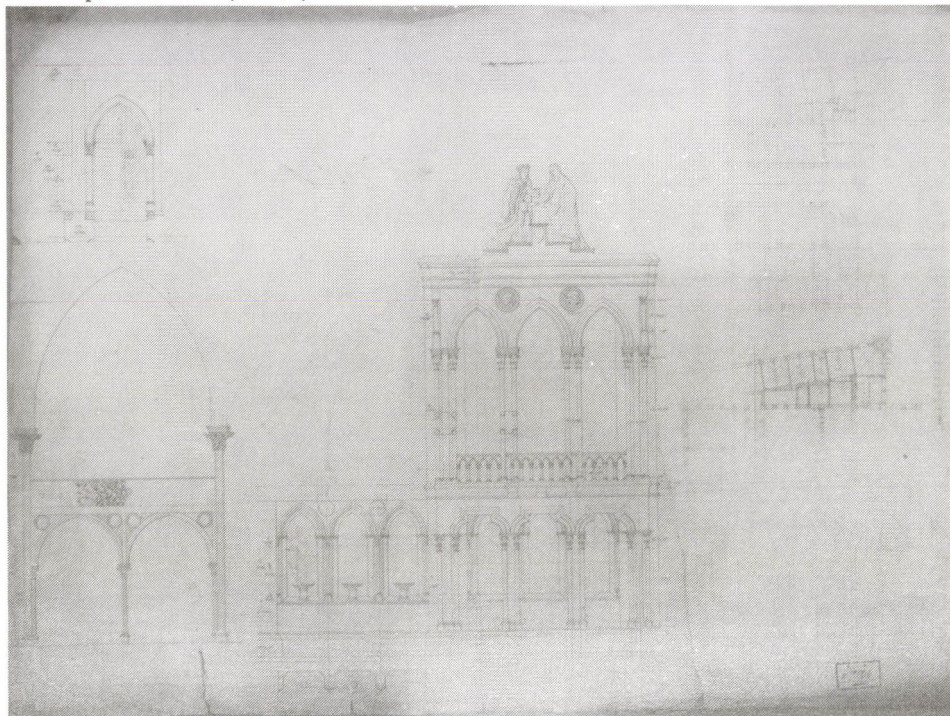
17. Főhomlokzat részlete a zárterkéllyel (K 9165)





18. Középrizalit homlokzata (K 9167)

19. Középrizalit részlete (K 9166)





20. Főhomlokzat allegorikus szoboralakjai (K 9164)

nem szervesen, hanem a historizáló gyakorlatnak megfelelően minták pontos másolásával alakultak ki.

A Henszlmann évfordulóval kapcsolatos kutatások során néhány hónappal ezelőtt került elő az Országos Műemléki Felügyelőség Tervtárából 6 tervlap és egy leírás az Akadémia terveihez.¹³ E tervek a kassai Felsőmagyarországi Múzeumból kerültek az OMF tervtárába, ahol valószínűleg még további tervanyag található.¹⁴ Eddig a Henszlmann–Gerster–Frey tervre vonatkozóan nem állt rendelkezésre más forrás, mint egy fametszetű távlati kép a Vasárnapi Újságból¹⁵ és Ipolyi Arnold tervismertetése, melyet a Pesti Napló cikksorozatában közölt.¹⁶ Ez utóbbi a most előkerült tervelírás és alaprajzi vázlatok ismeretében meglepően kimerítőnek és pontosnak bizonyult.

A tervlapok homlokzati és alaprajzi alternatívákat, illetve néhány részletet ábrázolnak. Belőlük megállapítható, hogy az építészeti program, és a pályázatra beadott terv csak lényegtelen részletekben tér el egymástól. A körülépített, kétudvaros palota főhomlokzatát erős kiülési rizalit tagolja. Ez az épület fő része, a reprezentatív, nagyméretű terek egymás fölé kerülnek e rizaliton. Itt helyezkedik el a két szintet – földszintet és első emeletet – átfogó díszterem fölött a könyvtár, s a harmadik emeleten a képtár felülvilágított nagyterme. Ily módon itt összpontosul minden kiemelt funkció, ez azonban szerkezeti problémákat vet fel, a nagy fesztávú díszterem boltozatát veszélyesen megterheli a könyvtári polcrendszer, s a fölötté lévő képtári szint.

A terv szerint a dunai és az Akadémia utcai szárny kisebb helyiségeket, bizottsági termeket foglal magába, az egyetlen jelentősebb ülésterem a dunai szárny első emeletén van, előtte Henszlmannék által oszlopcsarnoknak nevezett loggia húzódik a homlokzaton. A főbejárat az Akadémia utcáról nyílik, az északi, bérházi rész határán, a palota északi szárnyában a földszinten háromhajtós oszlopcsarnok vezet a poligonális lépcsőházhoz. A középtengelyben észak-déli keresztfolyosó szolgálja a rizalit megközelítését, s így két kis udvar alakul ki. Az északi szárnyba a Dunapart felől is be lehetett jutni, további bejáratok voltak a főhomlokzaton közvetlenül a rizalit mellett, ahol érdekes módon nyitott loggiákban vezették fel Henszlmannék a lépcsőházakat. E külső lépcsőkön keresztül elsősorban a nyilvános tereket lehetett megközelíteni: a díszterem karzatát, a könyvtárat és a képtárat. Henszlmann elgondolásában a közlekedés az épület perifériájára szorul, ezáltal rendkívül racionális lesz a térkihasználás, az épület azonban zárt egységekre esik szét, azok pusztá addíciójává válik, s a központi tér hiánya az épületbelsőt meghatározatlanná teszi.

Ezt a problémát már Ferstel felveti, aki mind elvi, mind gyakorlati szempontból bírálja Henszlmann programját. Elvi szempontból nem tartja alkalmasnak pályázati kiírás céljára, mert túlságosan kötött, majd minden funkcionális és térkapcsolatot előír, s ily módon nem ad lehetőséget az önálló építészeti elgondolás kibontására. Gyakorlati szempontból többek között kifogásolja a bejáratok helyét és az előcsarnokok hiányát. „Eltekintve attól a következtetlenségtől, hogy főbejáratot mellékhomlokzatról nyitunk, ebben az esetben le kell mondanunk arról az előnyről, hogy a jelentősebb épületrészeket előcsarnokokkal és lépcsőkkel közelítsük meg, pedig ezt az elrendezést egy palotaépület elengedhetetlen feltételének tekintjük, és a tervező különösen a díszteremnél tartja nélkülözhetetlennek ezek alkalmazását.”¹⁷ Az előcsarnoknak, mint az épület kiemelt központi terének reneszánsz-barokk tradíciókon nyugvó építészeti konvenciója a 19. századi középületek térformái között kitüntetett szerepet kapott, s a reprezentáció egyik legfőbb eszközévé vált. Henszlmann megoldása mégsem áll egyedül¹⁸ s éppen ezért felvetődik, hogy a romantika építészeti térszervezésében esetleg eltérések mutathatók ki a historizmus klaszikus-barokk tradíciókon nyugvó irányzataitól. A Ferstel által felvetett hiányosság joggal gyengítette Henszlmann programjának helyzetét az Építési Bizottmány szemében, mely-

nek tagjai nemcsak a gótikus részletformáktól, hanem e szárazabb, racionálisabbnak tűnő térszervezéstől is idegenkedtek.

A támpilléres, ikerablakos, néhány fiáléval, oromzattal és egy nyolcszögű zárterkélyvel élénkített homlokzati architektúráról talán valamivel jobb benyomásunk támad a most előkerült vázlatok láttán, mint az eddig ismert egyetlen ábrázolás nyomán. Érdekes az egyik vázlaton az egyébként vertikális jellegű architektúrának ellentmondó hangsúlyos cizellált osztópárkányok megjelenése, s a hozzájuk kapcsolódó ívsoros motívum. Egy másik vázlaton íves hajlású tetőmegoldást látunk, ami a Henszlmann-féle purista gotizálástól talán váratlan, s eklektikus hatást mutat. Ugyanígy inkább a kortárs angol építészet hatását mutatja valószínűleg, a Vasárnapi Újság képen látható sávózás, amely polikróm megoldásra utalhat.

A terveken nem érezhető a rendszer, az organikus egész megteremtődésének lehetősége, az építészeti teória természetesen megvalósítatlan maradt. Az alaprajzi elgondolás pusztá racionalizmusa, pragmatizmusa merev, élettelen megoldást szült, s ebből nem volt mit kibontani a homlokzati architektúrában sem. Ennek ellenére a közvélemény, de a hazai szakmai kritika is egyértelműen Henszlmannt pártolta, mert a pályázat második szakaszában ő volt az egyetlen esélyes magyar pályázó. Az Építési Bizottság viszont titokban, a nyilvánosság előtt rejtőzködve a berlini Stülernek adta a megbízást, s ezzel felháborodást, kiábrándulást, csalódást okozott. A kortársak szemében ezzel nemcsak a magyar építészet és művészet vélt érdekeit sértette, de semmibe vette a köz akaratát és véleményét is. S hogy ezt megtehetette, a demokratizálódó csoportok erőtlenségét mutatja.

JEGYZETEK

1. Pulszky Károly: Az Akadémia szerepe a képzőművészetek fejlődésében. Akadémiai Értesítő III. évf. 1892. 333–340.

2. Mivel Henszlmann nem volt képzett építész, az Építési Bizottmány azzal a feltétellel hívta meg a pályázatra, hogy gyakorló építész(ek)kel társul. Két társa Gerster Károly és Frey Lajos volt. Gerster feladata volt „az alapterveknek vázlataim nyomán való végleges elrendezése, a munka constructív része, és a költségvetés elkészítése” ő maga készítette a szelvények rajzát és az építészeti leírást, Frey a homlokzatok rajzát és színezését, a „perspektív kép rajzát Frey és én együtt készítettük, színezése Frey egyedüli műve, alakjait pedig Sterio festette.” Henszlmann Imre: Az Akadémia palotájának eddigi története. Kritikai Lapok, I. évf. 1862. 10–23.

3. Hellebrandt Árpád: Henszlmann Imre levelei Toldy Ferenchez. Akadémiai Értesítő, XXVI. évf. 1915. 625–631.

4. Uo.

5. Henszlmann I.: i. m.

6. Tóth Lőrinc: Az akadémia palotájának építési ügyében. Sörgöny I. évf. 1861. N^o 164. és 165.

7. Heinrich Ferstel levele Dessewffy Emilhez. Bécs, 1860. dec. 20. MTA Könyvtárának Kézirat-tára RAL 1273–15. és Henszlmann I.: i. m.

8. Henszlmann I.: i. m.

9. Uo. Az építész Louis Hippolyte Lebas, 1782–1867.

10. Eddig a vitának elsősorban ez a vonatkozás keltett figyelmet. Lásd: Hajnóczi Gábor: A nemzeti építészeti stílus kérdése az Akadémia palota körüli vitában. In: Forradalom után – ki-

egyezés előtt. Szerk.: Németh G. Béla. Gondolat, 1988. 195–214.

Komárik Dénes: A nemzeti építéstílus keresése. Feszl és a pesti Vigadó. Építés- és Építészettudomány, XVII. évf. 1–2. sz. 127–136.

11. A vita részletesebb ismertetése megtalálható: Kemény Mária: Az Akadémia palotájának története. Előköszületben.

12. Henszlmann Imre: A középkori építészet. Budapesti Szemle. I. rész: 11. kötet 1860. 309–333; II. rész. 12. kötet 1861. 118–149.

Henszlmann Imre: Minő stílusban építsük az Akadémia épületét? Budapesti Szemle, 12. kötet. 1861. 371–378.

13. Itt szeretnék köszönetet mondani Sisa Józsefnek és Kerny Teréziának, akik az OMF Tervtárában a tervek azonosították. A tervek a következők: 1. Homlokzatvázlatok, lépcsőházi alaprajzok. K 9160. 2. Dunai szárny földszintjének alaprajza, alternatív lépcsőmegoldások. K 9163. 3. Főhomlokzat szoboralakjai. K 9164. 4. Főhomlokzati rizalit nézete, részletrajzok. K 9165. 5. Középrizalit homlokzatrészletei, fsz. I. em.; Akadémia utcai szárny fsz. alaprajz: homlokzatrészletek. K 9166. 6. Főhomlokzat részlete, medaillonban fejek vázlatai K 9167. 7. Fsz. alaprajz. K 9168. 8. I. és II. em. alaprajzáinak vázlata. K 9169.

14. Récsey Viktor: Azon gyűjtemények vázlatos ismertetése, melyeket Dr. Henszlmann Imre a felsőmagyarországi múzeumegyletnek hagyott. Felsőmagyarországi Múzeum egylet tizedik évkönyve. Kassa, 1889. 14–24. E cikk alapján arra következtünk, hogy a Henszlmann által említett színe-

zett távlati rajz az épületről szintén e hagyaték része volt.

15. Vasárnapi Újság, 1861. VIII. évf. 37. sz. 433.

16. Ipolyi Arnold (I-lyi): A magyar Akadémia palotájának terve. I. rész. Pesti Napló. 12. évf.

49. sz. 1861. febr. 28.

17. Ferstel első tervváltozatának műleírása. MTA Könyvtár Kézirattár. RAL 1273-15. 3.

18. Az ugyanakkor épülő Vigadónál sem tervezett Feszl előcsarnokot, de említetjük a későbbi bécsi városházát is. (Friedrich Schmidt).

Mária Kemény: Imre Henszlmanns Rolle beim Bau des Palastes der Ungarischen Akademie

Der Palast der Akademie ist das erste Neurenaissancegebäude in Budapest. Er wurde von Friedrich August Stüler entworfen und den Jahren zwischen 1861 und 1865 aus öffentlichen Spenden errichtet. Für die Projektierung wurde ein Wettbewerb auf Einladungsbasis ausgeschrieben, an dem Henszlmann gemeinsam mit zwei geschulten Architekten (Károly Gerster und Lajos Frey), ferner Miklós Ybl, Antal Szkalnitzky, Heinrich Ferstel, Leo von Klenze und F. A. Stüler teilnahmen.

Auch das Programm der Preisausschreibung wurde von Henszlmann ausgearbeitet. Seiner Vorstellung nach sollte der Palast in neugotischem Stil gebaut werden, was er mit theoretischen Argumenten untermauerte: Der gotische Stil ist sowohl in genetisch-historischem als auch in organisch-strukturellem Sinne einzigartig kohärent, weshalb sich sein Regelwerk, „seine Geheminisse“ leicht ermitteln lassen, und das moderne Zeitalter daher eine ihm gleichrangige Architektur hervorbringen kann. Geschichtlich wird die Gotik von Henszlmann in Westeuropa an die Herausbildung des Bürgertums, indirekt an den Freiheitsgedanken, und in Ungarn an die historische Glanzzeiten, nämlich an die Herrschaft von Königen gebunden, die in der Großmachtpolitik erfolgreich waren.

Im Laufe der anlässlich des Henszlmann-Jahrestages betriebenen Forschungen wurden einige Entwurfsskizzen zu dem Akademiegebäude gefunden. Aus diesen geht hervor, daß der Grundrißvorstellung, die sich durch den bloßen Rationalismus und den additiven Charakter kennzeichnet, das Organische recht fernsteht und daß die Details – der historisierenden Praxis entsprechend – präzise Nachahmungen von Vorbildern sind. Die verheißungsvolle Theorie wurde also in den Entwürfen nicht verwirklicht.

Az intézményes műemlékvédelem magyarországi kezdeményezése, megszervezése és haláláig szellemi irányítása Henszlmann Imre életművének talán legnagyobb társadalmi jelentőségű és legmaradandóbb része. Ahogy az egész európai műemlékvédelemnek, úgy ezen belül a magyarországinak is legizgalmasabb kérdése a műemlékvédelmi gondolkodás kialakulása; azoknak a mozgóterveknek a megismerése, amelyek a múltból fennmaradt építészeti-művészeti alkotások felé való fordulást, azok értékelését, fenntartását és a velük való bánásmódot a társadalom tudatában elindították, befolyásolták.¹ Ha tehát a magyar műemlékvédelem eszméjének elindítójára és meghatározó személyiségére emlékezünk, nem mulaszt-hatjuk el, hogy egy rövid visszatekintésben meg ne próbáljuk vázolni azokat a törekvéseket, amelyeket ő pályája során képviselt, egyben keresve azokat a tényezőket, amelyek hatókörében ezek kialakultak és érvényesültek.

Szándékosan beszélek mozgótervekről és törekvésekről, mert – és ezt jó, ha mindjárt előljáróban kimondjuk – Henszlmann Imrének valójában nem voltak elméletileg megalapozott műemlékvédelmi elvei, mint ahogy az egész 19. századnak sem volt Riegl és kora előtt filozófiai értelemben vett elmélete a műemlékek védelmére és helyreállítására nézve, csupán művészettörténeti, érzelmi és jórészt pragmatikus megfontolásokból táplálkozó magatartása.

Ezt a magatartást tehát több tényező is befolyásolta, amelyek egymással összefüggésben, vagy egymással szemben való érvényesülése sokszor zavaros és ellentmondásos eredményekre vezetett. Mindez a kor jól ismert történelmi, társadalmi, szellemi folyamatainak következménye, mely maga is ellentmondásokkal terhes, – Német Lajos szavaival élve – értékalkotó és értékpusztító kor volt.²

Ami Henszlmann művészettörténeti és művészetelméleti felfogásának gyökereit és fejlődésének útját illeti, ezt Marosi Ernő már jó két évtizede felvázolta.³ Ami ebből most számunkra – erős leegyszerűsítéssel – lényeges, az a német és francia hatásokból táplálkozó, a középkorra orientált történelem- és művészetszemlélet, párosulva a nemzeti múlt fénykorának felidézésére irányuló romantikus törekvésekkel. Mindez beleágyazva a magyar reformkor, szabadságharc, önkényuralom és kiegyezés történelmi folyamatának társadalmi-politikai környezetébe.

Henszlmann viszonya a magyar múlthoz és magatartása annak építészeti örökségével szemben nem csupán közvetve ágyazódik az egész európai történelem tendenciáiba. Többkevesebb időt személyesen is eltöltve Bécs, London és Párizs szellemi környezetében, közvetlenül is kapcsolatba került azokkal az áramlatokkal, amelyek a kor Európájában a múlt építészeti emlékei iránti érdeklődésnek, azok értékelésének és megőrzésének mozgótervei voltak. Ezek között talán legnagyobb jelentősége párizsi tartózkodásának lehetett, ahol ahhoz a Mérimée és Viollet-le-Duc által irányított francia műemlékvédelemhez kerülhetett valamilyen közelségbe, amely többé-kevésbé egész Európára valamilyen módon hatást gyakorolt.

Amennyire a gyér forrásanyagból következtethető, Henszlmann 1853–60 közti párizsi tartózkodása alatt elsősorban arányelméletének tökéletesítésével és kiadásával foglalkozott s nem annyira a francia műemlékrestaurálási módszerekkel. A kikkel személyes kapcsolatban volt, mind Lenoir, Lassus, Leblanc, Boeswillwald, azoktól a francia középkori emlékek tanulmányozásához kért és kapott segítséget, így felmérési rajzokat egyes épületekről, amelyeket aztán arányelméletének alkalmazásához használt fel. Az OMF archívumában

őrzött töredékes rajzi hagyatékában pl. olyan eredeti rajzok maradtak fenn, mind Boeswillwald szignált felmérése a laoni székesegyház homlokzatáról, vagy Leblanc 1819-ből származó felmérési rajzsorozata a Saint-Denis-i apátságról, valamint egy levél 1863-ból, melyből kitűnik, hogy kérésére a Perigueux-i Saint Front székesegyházban bizonyos régészeti kutatásokat végeztek.⁴ Mindaddig semmi adat nem utal arra, hogy Viollet-le-Duc-el személyes kapcsolatba került, még kevésbé, hogy az ő restaurálásról vallott nézeteit közvetlenül megismerte vagy tanulmányozni igyekezett volna.

Párizsból hazatérve az egyetlen olyan megnyilatkozása, melyben a restaurálással kapcsolatos franciaországi tapasztalataira hivatkozik, a kisbényi templomról szóló írása az *Archaeologiai Közlemények* 1863-as évfolyamában, melyben a következők olvashatók:

„Nyugot-Európában a történeti emlékek restaurációjában azon elv van elismerve, miszerint nem elég az emléket a romlástól megóvni, vagy azt, ha még használatban van, ily használat folytatására alkalmassá tenni; hanem egyszersmind lényegesnek, sőt a restauráció főcéljának tartják, hogy az emlékek eredeti jellemét visszaállítsa. Az építésznek, ki ily munkálkodáshoz fog, tehát nem csak építésznek, hanem valóságos archaeológusnak is kell lenni. A közkívánság ily építészeket teremtett, valamint Francia- és Angol-, úgy Németországban is. Mi magyarok eddig a pusztá szükségleti restaurációkon alig emelkedtünk túl; miértis nálunk nincs még gyakorlati építész, ki egyszersmind archaeológus is volna.”⁵

Mindez vajmi általános tanulság mindabból, ami 1853 és 1960 között Franciaországban történt a műemlékrestaurálás területén, és aligha tekinthető a magyarországi műemlékhelyreállítások elméleti megalapozásának.

Az emlék eredeti jellemének visszaállítására kész, és arra „archaeológként” is felkészült építészek, kiknek hiányát Henszlmann valóban joggal hiányolta, rövidesen megjelentek Magyarországon, mégpedig nem Párizs, hanem Nürnberg, majd München és Bécs felől, előbb Essenwein, Storno és Lippert személyében, majd annak a Friedrich Schmidtnek tanítványaiként, aki a kölni dóm egész 19. századon át folyó kiépítésénél, Zwirner mellett tanulta ki a gótikus stílusban való műemlék-építés mesterségét kétségtelenül magas szakmai színvonalon.⁶ Maga Friedrich Schmidt, aztán Schulz, Steindl és Schulek a hetvenes évektől kezdve meghatározó szerepet vittek a magyarországi műemlékhelyreállításokban, Schmidt elsősorban szakértőként, a többiek a Műemlékek Országos Bizottsága szolgálatában. Azt, hogy mit hogyan kell helyreállítani, ettől kezdve döntően az ő terveik és véleményük befolyásolta.

Amennyire a forrásokból megállapítható, Henszlmann nem vitt szellemi, elvi irányító szerepet a helyreállítások terén, inkább csak véleményezte azokat. E vélemények általában nem a történetileg kialakult tényleges állapotból indultak ki, hanem az általa feltételezett valamely eredeti stílszerű állapotból, vagy a meglévő történeti állapot elméletileg kialakított normatív esztétikai kritikájából. E véleményekben előszeretettel hivatkozott különböző külföldi analógiákra, melyek a stílszerűség normái szerinti helyreállítás alapjául szolgálhatnak, hasonlóképpen, mint ahogy már 1846-ban a kölni dómra való hivatkozással rekonstruálta rajzban a kassai székesegyház homlokzatát.⁷

Jellemző példája Henszlmann állásfoglalásainak „a lébényi templom restaurációjáról” írott véleménye az *Arch. Ért.* 1871-es évfolyamában, melyben többek közt ez olvasható:

„Hogy pedig E. a román sztylhez tökéletesen ért, azt a lébényi templom külsejének restaurálására vonatkozó rajzai fényesen bizonyítják s kiválólag a nyugati homlokzatba tervezett óraárkád és a keleti csúcsba rajzolt dísz-tető (Balda-chin); elsőben a híres, az 1867-diki világtárlaton kiállítva volt rheimsi ereklje-

tartót, másodikban a román-korú francia templomokon oly gyakran előforduló baldachinokat vette mintául; ezzel világosan tanúsítván, hogy lébenyi templomunkat ő is inkább a francia, mint a német iskolából eredetnek hiszi.”

Hogy a történelmileg kialakult meglévő állapotot miképp értékelte, az kitűnik a következőkből:

„Az emlék jelenlegi állapotát illetőleg ki kell mondani, hogy az időtől megromgált külseje csinos belsejének kirívó ellentétét képezi; sőt vannak az előbbinek olyan részletei is, melyek nemcsak hanyatlási állapotukkal, hanem azzal is tetemesen sértik a szemet s a művészeti érzést, hogy egy későbbi kornak értelmetlen és feltűnőleg szegényes munkálkodásáról tesznek tanúságot: így az egyik toronynak felső téglás része kiáltó ellentétben áll aljának szabatosan faragott négyszögműveivel és mindkét torony sisakja gombóc alakú (Zwiebeldach); mely alak nemcsak nálunk, hanem másutt is az építészet végelkorsósodását jelzi. A fő alaki igazítás tehát az ikertorony felső részén viendő véghez, még pedig éppen úgy, mint ezt Essenwein hasonlókorú díszes minták értelmében tervezte; legfeljebb, ha egy vagy más magassági arányon kellene keveset igazítani vagy módosítani.”⁸

Még pregnansabban fejeződik ki Henszlmannak a műemlékhelyreállításokkal kapcsolatos felfogása a budavári Nagyboldogasszony templom tornyának helyreállításával kapcsolatos „különvéleményében” az Arch. Ért. 1874-i évfolyamában az alábbi megfogalmazásban:

„A távlat ama törvénye értelmében, mely szerint a testek nagyobb távolságuk arányában szemünk előtt kisebbülnek: kárhoztatnunk kell a tornyok egymás fölötti osztályainak ugyanazon vagy hasonló magasságát; mert így a fentebbek mindinkább összezsugorodván, nem a könnyebbülés, hanem a nehezbülés jellemét öltik, másrészt pedig egészben kicsinyes, szakadozott és eldarabolt kép ered, minőt a budai torony is világosan mutat. És midőn ezen osztályok nem a nagyobb tömörségű négyszögben, hanem éppen a keskenyebb nyolcszögben jelennek meg, az egyenként apró osztályok kicsinyességén kívül, bennük még szegényesség, a kiaszottság eszméje is felmerül.” „..., Alkalmassint az építésznek e ferde felfogása és az ebből következett visszás benyomás az, mi a budai templomnak érdemlett méltánylását mindedig hátra szorította...”

„A mint azt a minden szabad sarkán előforduló kettős támnak (Strebe) tömörsége és meglehetősen nagy kiszökése tanúsítja, az eredeti tervező e támot magasra vinni akarta, ezáltal nemcsak az épületnek kellemesebb silhouettet szerzendő, hanem nagyobb állandóságot és tartósságot is biztosítandó. Ellenben Mátyás építész e szándékot meg nem értvén, nemcsak hogy a támot rögtön s még a négyszög alatt elvágta, hanem kiszökését is annyira megcsönkította, hogy a constructió tekintetben másutt oly jelentékeny szerepet vivő támok itt valóban céljukat egészen elvesztik.” „..., egyházunk a csúcsíves egyházak csak nem legalacsonyabb neméhez tartozván; minél magasabb és minél soványabb a torony, annál kellemetlenebb arányi viszonyba lép a templomhoz, annál távolabb viszi a két testet a kölcsönös összhangzatnak hatásától....Az egyház csekély emelkedése tehát kevésbé magas, de zömök ikertornyot kíván, mely gúla alakban szálljon az ég felé.”

„Felhozatott, miszerint Mátyás iránti kegyeletünk kívánja, hogy tornyát, mellyel ő meglegedett, mi is kielégítőnek találjuk, másodsor, hogy itt nem lehet szó újra építésről, hanem csak restaurációról; mert csak is ez tartozik tulajdonképen és egyedül a műemlékek bizottságának hatáskörébe. Illetőleg a

kegyeletet a kérdést vetem fel, ha kegyelettel, mit nem tagadok, tartozunk emlékeinknek, vajon a kegyelet nem nagyobb mérvét tanúsítjuk-e, midőn történeti emlékeinket nem elferdített, hanem az elő tervezésből fejlesztendő stílszerű állapotukban fogjuk fel s így újítjuk?⁹

Hasonló szellemben támadja Stornonak a garamszentbenedeki apátság helyreállítására vonatkozó tervét, mivel az a hajó oldalfalainak 15. századi védőemeletként való felmagasítását megtartani kívánta. Bár – mint az Arch. Ért. 1882. évfolyamában írja – „nem tudhatni mikor” továbbá „kellő vizsgálat és vizsgálhatás hiányában nem tudhatni, mi célból” épült ez a felfalazás, ez nem befolyásolja abbéli határozott véleményében, hogy azt, mint „az épületet eltorzító téglafalat” lebontásra javasolja. Mint írja:

„A múlt évi tűzvész, mely az egyház födelét elhamvasztotta, e szerint kellő alkalmat szolgáltatott volna az esetlen téglafalnak lebontására, de mivel ez akkor nem történt meg, a lebontást utóbb teljes határozottsággal ajánlanunk kell; mert a műemlékek bizottsága, melynek föladata a stílszerűségre örködni, nem szentesítheti hazánk ily jeles emlékének elferdítését és semmikép sem járulhat e dísztelen superfoetatio szémsértő megtartásához.”¹⁰

Az idézett példából úgy tűnik, hogy Henszlmann rendkívüli merevséggel, és nem egyszer magukkal az építésekkel, vagy a Bizottsággal is szembekeverülve képviselte azt az álláspontot, hogy a Műemlékek Bizottságának legfőbb feladata a stílszerűség felett örködni, és sem a valóságos történelem alkotta állapot, sem a Mátyás király iránti kegyelet szempontja nem tudta megingatni abban a nézetében, miszerint az igazi kegyeletet „az első tervezésből fejlesztendő stílszerű állapot” visszaállmodása jelenti. A megvalósult helyreállítások az említett esetekben azt bizonyítják, hogy végülis nem az ő álláspontja győzött, annak ellenére, hogy az építések maguk sem riadtak vissza a műemlékek fennmaradt állapotába való erőteljes beavatkozásoktól.

Valamilyen egységes, a műemlékek történetileg kialakult állapotát jobban tiszteletben tartó álláspont kialakulását méginkább lehetetlenné tette a nyolcvanas évektől a kor hivatalos eszméit, intézményeit szimbolizáló eklekticizmus fellendülése, ami a műemlékekkel való bánásmódra is visszahatott. Ehhez kapcsolódott a közelgő millennium politikai légköre, melyben a kormány és az Egyház, az Udvar támogatásával igyekezett látványos gesztusokkal bizonyítani a magyar történelmi múlt emlékeinek megbecsülését. Ebben a helyzetben, amikor leginkább szükség lett volna egy magas szakmai tekintély mérséklő befolyására, Henszlmann-nak a stílszerűséget minden más szempont fölé emelő álláspontja mintegy szabad utat adott az olyan megoldásoknak, amelyekre valójában ő maga sem gondolt, s amelyek megakadályozására sem elvi alapja, sem politika súlya nem volt.

Egyik szomorú példája ennek a vajdahunyadi vár esete, amely mint kincstári uradalom tartozéka, 1880-ig a pénzügyminisztérium kezelése alá tartozott. A pénzügyi kormányzat 1868-ban adott megbízást Schulcz Ferencnek, Schmidt Frigyes tanítványának a helyreállítás irányítására. Schulcz 500 ezer Ft-os költségvetéssel, szolid restaurálási munkát kezdett el, melyet 1870-ben bekövetkezett halála megszakított. Ekkor vette át a munkát Steindl Imre, a purista felfogás legszélsőségesebb és legerőszakosabb képviselője, aki 1.900.000 Ft-os költségvetéssel, a vár királyi rezidenciává való kiépítését irányozta elő és kezdte meg. Az esztelen pazarlással megkezdett historizáló átépítés a pénzkeretek kimerülése miatt 1874-ben abbamaradt, és Steindl sértődötten lemondott megbízatásáról. A munkákat egy ideig minden irányítás nélkül Piacsek Gyula művezető végezte, aki – mint azt Möller István utóbb megállapította – rengeteg kárt okozott a vár épületében. Maga Forster Gyula is úgy nyilatkozott, hogy „az 1876-ig végzett munkálatok célt tévesztettek, kárba veszték és legnevezetesebb világi műemlékünknek nem hasznára, hanem romlására váltak.”¹¹

A Műemlékek Bizottsága 1872. évi jelentésében Henszlmann csupán annyit jegyez meg, hogy: „Nagyobb munkálkodás csak Visegrádon történt, mert hiszen a Vajda-Hunyadi vár más minisztérium teendőihez tartozik.”¹² Elvi irányítást, befolyást a Bizottság sem Schulcz, sem Steindl idejében nem gyakorolt a munkákra, a különböző felfogások szerinti átalakításokat nem észrevételezte. (Az Aranyház homlokzatát pl. háromszor építették át.) Amikor 1874 júliusában Steindl lemondásakor a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium Hegedüs Candidot és Henszlmannnt küldte ki Steindl-lel a helyszínrre a helyzet felmérésére, a jelentésből zavaros, félbemaradt kép alakul ki, amelyhez Henszlmann csupán az alábbi záró megjegyzést fűzte:

„A műépítésnek lemondása és az országos pénztár jelenlegi mostoha állapotának következtében hozott határozat, mely szerint egyelőre csak az egésznek befedése vétetik czélba, a stilszerű restaurációnak folytatása pedig jobb időkre hagyatik: sajnálattal tölti el keblünket, sajnálattal, hogy ezen két nagy hazánkfia által emelt s a középkor építészetének valódi gyöngyemlékét nem igtathatjuk be bizottságunk azon tárgyai közé, melyeknek helyreállítása különös figyelemre és szorgalomra hina fel bennünket.”¹³

1876-ban Schulcz József és Ángyán György Pécssett röpiratot adtak ki „A vajdahunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károk- és visszaélésekre” címmel, melyben kemény hangnemben támadják Steindl munkáját mind a szakszerűség, mind a gazdaságosság szempontjából.¹⁴ Részletes indoklással és adatokkal alátámasztott írásukra az Arch. Ért. 1876. évfolyamában Szikinczey B. aláírással hűvös hivatalos hangú visszautasító cikk jelent meg, mely ellenérvek és cáfolatok nélkül rosszindulatú támadásnak minősíti a röpiratot.¹⁵ Érdemi válasz, amely Steindl koncepcióját elvi alapon megvédte volna, egyetlen szakember tollából sem jelent meg. Hogy az igazság mi volt, azt Forster Gyulától tudjuk, aki 1905-ben ezt írja:

„Sajnos a munkálatok oly széles mederben indítottak meg s a fentartás és stilszerű helyreállítás keretét túlhaladó nagy tervezet kivitele egyszerre minden ponton akként kezdetett meg, hogy midőn a munkálatokat megszüntetni kellett, csakis a rombolás, de nem az újjáalkotás műve folyt, minek az lett sajnálatos következménye, hogy midőn a vár a vallás- és közoktatásügyi miniszter felügyelete alá 1880. nov. 11-én átvétetett, nem volt annak egyetlen része, mely helyre lett volna állítva.”¹⁶

Mindez pedig történt Steindl Imre, a Műemlékek Bizottsága rendes tagja irányításával, Henszlmann Imre előadásága idején. Ha Henszlmann legalább az említett 1874. évi szemle nyomán nem helyezkedik arra a hűvös álláspontra, hogy sajnos e „gyöngyemléket” „nem igtathatja be a bizottság azon tárgyai közé, melyeknek helyreállítása különös figyelemre és szorgalomra hina fel”, akkor legalább még a Piacsek-féle rombolásokat megakadályozhatta volna, melyek folytatólag 1875–76-ban történtek. Az eset különös kommentárt nem kíván. Nyilvánvaló, hogy ha Henszlmannnak és a bizottságnak lett volna valamilyen elvi platformja a magyarországi műemlékek helyreállítására nézve, illetve hatalmi súlya annak érvényesítésére, akkor egy ilyen jelentőségű esetben annak érvényesülni kellett volna.

Hogy a kassai székesegyház esetében miként vált Henszlmann a purista helyreállítás szellemi ihletőjévé a középkori építészek „bűnlajstromának” kiemzésével, melyekkel azok kontár módon elrontották a székesegyházat, azt ugyancsak Marosi Ernő mutatta ki bevezetőben említett tanulmányában.¹⁷ Természetesen Steindl ezeket a „hibákat” készséggel jóvátette az általa végzett helyreállítás során.

A példákat még folytathatnánk. Befejezésül még csak egyet: a pécsi székesegyház újjáépítését szeretném érinteni, mint az utolsó nagyszabású munkát, mely Henszlmann élete

végéig elhúzódtott s amely szinte tragikusan példázza azt a folyamatot, mely végül magát Henszlmannt is félresöpörte és messze túlment az őáltala korábban elképzelt beavatkozásokon is.

A pécsi székesegyház egyike volt azoknak az emlékeknek, amelyek Henszlmannt már korán foglalkoztatták építészettörténeti szempontból, s amelyre vonatkozóan már 1868-ban a *Mittheilungen*-ben¹⁸, majd 1869-ben önálló monográfiában¹⁹ részletes tanulmányt tett közzé. Ezekben részletes építészeti analízist adta a székesegyháznak, számos felméréssel és egyéb rajzi ábrával illusztrálva. A helyreállítás módjára nézve ezekben az írásokban jóval tartózkodóbb álláspont fejeződik ki, mint azt általában tőle láthattuk. Kiemeli, hogy „igen kíváncsú, hogy a maga nemében, és régisége, nagysága és épsége tekintetében Magyarországon páratlan székes-egyház eredeti állapotába restauráltassék” és – bár a 19. sz. elején történt építkezés eredményeit kontár munkának tartja, az épület középkori állapotát lényegében megtartandónak véli. Mindenekelőtt a románkori kriptalejárók újbóli megnyitását és eredeti helyükön való restaurálását szorgalmazza, különös tekintettel a domborművekre. A székesegyház restaurálása érdemben közel egy évtizeddel Henszlmann első tanulmányai után került napirendre, amikor a pécsi püspökség élére Dulánszky Nándort helyezték. Dulánszky, aki a Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumból kerül a pécsi püspöki székhöz, Trefort Ágoston miniszterrel egyetértésben alakítja ki annak a nagyszabású újjáépítésnek a programját, amelyre korábban senki sem gondolt, s amely megfelelt a kormány és az egyház reprezentációs törekvéseinek. A terv készítésére Schmidt Frigvest kérték fel, aki – bár különböző megnyilatkozásaiban mérsékeltabb és modernebb elveket vallott, vállalkozott a kívánt elképzelés kidolgozására.

A készülő tervek ellen először a káptalan szólalt fel, amely 1881-ben a püspökhöz intézett levelében „védekezik minden oly kísérlet ellen, mely a mostani alakjában is egyszerűnek tartott és a hívők részéről vallásos kegyelettel övedezett székesegyháznak bármily irányzat mitt akár belsőleg, akár külsőleg oly változtatását czélozná, mely nem annyira a biztosítás, mint inkább a demolíció színét viselné magán...”²⁰ Mint azt Tompos Erzsébet kitűnő tanulmányában feldolgozta, a káptalan tiltakozását követően a sajtóban és a közvéleményben is széleskörű felháborodást váltott ki az újjáépítés terve. A Műemlékek Bizottsága még a terv tárgyalását megelőzően levélben fordult a püspökhöz, kérve a munkálatok során előkerülő értékeesebb műemléki részek rajzban való megörökítését, amit a püspök először elutasított, majd Hegedüs Candid közbenjárására mégis vállalt, sőt a sorra előkerülő freskomaradványok színes másolatának elkészítését is megrendelte.

A Műemlékek Bizottsága tehát maga is aggodalommal tekintett a további események elé, de 1882. március 28-án – a jegyzőkönyv szerint – végülis egyhangúlag jóváhagyta Schmidt terveit.²¹ Hogy Henszlmann maga is rádöbbsen arra, mennyire eltávolodott a végső terv az ő eredeti elgondolásaitól, az kitűnik abból a külön felterjesztéséből, melyet a terv jóváhagyása kapcsán intézett a miniszterhez. „Bátrak vagyunk Méltóságodat tisztelettel megkérni, odahatni méltóztassék, hogy az altemplom lejárataiban lévő domborművek – mint a középkori Typológiának hazánkban fennmaradt egyetlen és páratlan példányai – eredeti helyükön továbbra is fenntartasanak.” – írja.²²

A domborművek nem maradtak a helyükön, de a miniszter – a Műemlékek Bizottsága további aggályait megnyugtatóan – 1882. szeptember 14-én Dulánszky püspököt – a székesegyház helyreállítása körül kifejtett érdemeinek elismeréseként – a Műemlékek Bizottsága tagjává nevezte ki.²³

Henszlmann – valószínűleg átlátva az erőviszonyok alakulását – az *Arch. Ért.* 1882. évfolyamában jobbnak látta a Schmidt-féle tervek mellé állni. Írása inkább kényszeredett magyarázat, mint őszinte meggyőződés hatását kelti:

„Schmidt jónak látta, miután a mostani főhajót magasabbra emelte, az apsiszt is megfelelően magasabbra emelni, mi, habár a stylszerűség parancsolóan nem kívánja, az egésznek hatalmasabb, impozánsabb tekintetet szerez... Ha a főhajó és apsisnak magasítását az épület imposansabb tekintete okából helyeseljük, a tornyok magasabbra emelését is helyeselnünk kell; mert ezzel a templom és torony magassága közti mostani arány közelítőleg meg van tartva, másrészt pedig az egyház északi oldalán emelkedő domb is ezen magasbítást jóformán javasolja...” „E szerint a tervezet minden részletének megvizsgálása után kimondhatjuk, hogy az egészben és részleteiben véve nem csak stylszerű, hanem valóban genialisnak is mondható, és ha Schmidt a restauratiót terve szerint keresztül viszi, hazánk oly szigorú styllú román templommal fog bírni, mellyel nem ugyan a külföld, nevezetesen a francia hasonló legdíszesebb, hanem minden esetre a díszesebb emlékekkel sikeres versenyre fogunk léphetni, meglesz, mit a tervező kívánságaként kifejezett: a templomnak visszaállítása nemcsak eredeti fényében, hanem, mint ő tervezte, ezen eredeti fénynek magasabb fokra emelése is...”²⁴

Az idézetek ismét önmagukért beszélnek. Henszlmann mindedig a műemlékek eredeti stylljét, eredeti fényét, „a későbbi korok szegényes munkálkodásának” kijavítását kereste és szorgalmazta. Most mintha rádöbrent volna, hogy törekvéseinek hullámai idegen érdekektől felduzzasztva már nem az eredeti fényt, hanem annak magasabb fokra emelését követelik, elpusztítással fenyegetve magát az eredeti értékeket is. Tragédiája talán ott teljesedik be, amikor a középkori falak egyre drámaibb gyorsasággal folyó rombolásának híre a Műemlékek Bizottságához eljutva 1883 tavaszán személyesen akar a helyszínre utazni a munkálatok megtekintésére, a Bizottság nem tartja ezt időszerűnek és úgy véli, meg kell várni a püspök meghívását.²⁵ Henszlmann nem utazhat Pécsre, még a vasúti szabadjegyet is megtagadja tőle a közlekedési minisztérium. Mikor egy év múltán a mindvégig szélsőségesen lojális és kormánypárti Czobor Béla lejut a helyszínre, maga is megdöbbenve írja: „Őszintén megvallva nagy önmegtagadásomba került a körülmények feltétlen parancsszava előtt meghajolnom.”²⁶ Halála előtt egy évvel, 1887-ben Henszlmann csupán ennyit rögzít a Műemlékek Bizottsága évi jelentésében: „A pécsi nagy restauratióról a bizottsághoz eddig semmi jelentés nem érkezett.”²⁷

Hiba volna Henszlmannak a műemlékhelyreállításokkal kapcsolatos magatartását személyes, vagy hazai kérdésnek tekinteni; európai léptékű válságjelenségről van itt szó, és nagyjából mindenütt ugyanazzal a képpel találkozunk, mint amelyet itt megpróbáltunk felviláncoltani. A műemlékvédelmi gondolkodás tudományos és világnézeti megalapozatlansága, a romantikus töltésű nemzeti mozgalmak lelkesedése, az ezt saját céljai érdekében kihasználó hatalmi tényezők, a műemlékvédelmi adminisztrációk hivatalnoki kiszolgáltatottsága, a közvélemény ösztönös, de tehetetlen ellenérzése, végül a historizmus széleskörű elterjedése az építészetben — nagyjából ezek azok a tényezők, melyek Európa-szerte hasonló eredményekre vezettek. Mindez nem kisebbíti Henszlmann és kortársai érdemét, akik a műemlékvédelem eszméjét elindították, feltételeit megteremtették és a veszteségek mellett számtalan értéket megmentettek a pusztulástól.

„Sok és ennél fontosabb kérdés lett másképp megoldva, mint azt a közvélemény óhajtotta — írja a Pécsi Figyelő 1882-ben — ebben is meg kell nyugodnunk s magunkat azzal vigasztalnunk, hogy minden mulandó a nap alatt, ennél fogva talán nem kell félszázad hozzá, hogy a most hivatalos szakértők által magasztalt „stylszerű restauráció” érdeme szerint lesz megbíráva és — semmivé téve.”²⁸

Egyesek által jóhiszeműen, de át nem gondoltan hirdetett, mások által hatalmi célokból felhasznált, ismét mások által hallgatólag elfogadott vagy megalkuvóan kiszolgált elvek évtizedek múltán való revízióját a mi korunkban is megélhettük. Minden ilyen folyamatnak vannak vétkesei és áldozatai. Henszlmann jóhiszemű áldozata volt.

JEGYZETEK

1. HORLER M.: A műemlékvédelmi gondolat kialakulása Európában. Bp. 1964.
2. NÉMETH L.: A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig. Bp. 1974.
3. MAROSI, E.: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Historica* Tom. VII. (1965) 43–78.
4. HORLER, M.: Viollet le Duc et les restaurations au XIX^{ème} siècle en Hongrie. *Actes du Colloque International Viollet le Duc*, Paris 1980. Paris, 1982. 243–250.
5. HENSZLMANN I.: A kis-bényi román ízlésű egyház. AK U. f. I. (1863) 32.
6. HILGER, H. P.: Cathédrale de Cologne. In: *Le „Gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc*. Catalogue d'exposition. Paris, 1979. 34–35.
7. HENSZLMANN I.: Kassa városának ó német stílyú templomai. Pesten, 1846. 18., 1. tábla.
8. HENSZLMANN I.: Vélemény a lébenyi templom restaurációjáról. AE IV. (1871) 277–278.
9. HENSZLMANN I.: Különvélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében. AE VIII. (1874) 41–45.
10. HENSZLMANN I. – STEINDL: A szentbenedeki templom Sorno Ferencz által tervezett restaurációja ügyében jelentés AE U. f. II. (1883) XXXIII–XXXIV.
11. MÖLLER I.: A vajda-hunyadi vár építési korai. Magyarország Műemlékei szerk. Forster Gy. III. (1913) 103. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta. Magyarország műemlékei. Szerk. Forster Gyula, I. (1905) 34–36.
12. HENSZLMANN I.: Kivonat a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának 1872-ki munkálkodásáról szóló évi jelentéséből. AE VII. (1873) 108.
13. HENSZLMANN I.: Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről. AE IX. (1875) 6.
14. SCHULCZ J. – ÁNGYÁN GY.: A vajda-hunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károkok- és visszaélésekre! Pécs, 1876.
15. SZIKINCZEY B.: A vajda-hunyadi vár restaurálásának története. Különös tekintettel az ott történt károkok- és visszaélésekre! Pécs, 1876. AE X. (1876) 190–192.
16. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta (1867–1902). Magyarország Műemlékei. Szerk.: Forster Gyula I. (1905) 35.
17. MAROSI E.: i. m. 65–66.
18. HENSZLMANN I.: Die Kathedrale von Fünfkirchen. Mittheilungen der K. K. Central-Commission... XIII. (1868) 11–40.
19. HENSZLMANN I.: Pécsnek középkori régiségei I. rész. A pécsi székesegyháznak építészete. Pest, 1869.
20. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: A pécsi székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Az Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei X. köt. 5. sz. (1964) 40–41.
21. HENSZLMANN I. – HEGEDŰS L.: A magyarországi műemlékek országos bizottsága 1882. március 28-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. II. (1882) XXXVII–XXXVIII.
22. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 46.
23. HENSZLMANN I. – HEGEDŰS L.: A magyarországi műemlékek országos bizottsága 1882. szept. 14-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. III. (1882) XLIV.
24. HENSZLMANN I.: A pécsi székesegyház restaurációja. AE U. f. II. (1882) 1–14.
25. HENSZLMANN I. – PULSZKY F.: A műemlékek Országos Bizottsága 1884. március 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve. AE U. f. IV. (1884) II.
26. „18. Szumrák Pál indítványozza, hogy az előadó Pécsre küldessék a székesegyház restorationális munkálatairól tüzetes jelentés tétel végett. A bizottság e kiküldetést ez idő szerint korainak tekintvén, a püspöknek kilátásba helyezett meghívása bevárando.”
27. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 56.
28. HENSZLMANN I.: Jelentés az 1887-ik évben a műemlékek orsz. bizottságában történt személyi változásokról és kebelében előfordult nevezetesebb tárgyak elintézéséről. AE U. f. VIII. (1888) 85.
29. CSEMEGINÉ TOMPOS E.: i. m. 49.

Miklós Horler: Imre Henszlmanns Denkmalpflegeprinzipien

In Henszlmanns Lebenswerk ist vielleicht die Anbahnung, Organisation und geistige Lenkung der institutionellen Denkmalpflege in Ungarn am beständigsten. Die Studie versucht in einem kurzen Rückblick die Bestrebungen zu umreißen, die er während seiner Laufbahn vertrat, wobei auch die Faktoren erschlossen werden, in deren Wirkungskreis diese Bestrebungen entstanden und sich durchsetzten.

Imre Henszlmann hatte eigentlich keine theoretisch fundierten Prinzipien hinsichtlich der Denkmalpflege, wie auch das ganze 19. Jahrhundert vor Riegl und seiner Zeit über die Denkmalpflege keine

Theorie in philosophischem Sinne hatte. Auch bei Henszlmann kann man nur über eine Einstellung sprechen, die aus kunsthistorischen, emotionellen und zum Großteil pragmatischen Überlegungen entsprang. Für seine kunsthistorische und kunsttheoretische Auffassung waren die sich von deutschen und französischen Einflüssen nährenden, an das Mittelalter orientierte Geschichts- und Kunstanschauung sowie die Glanzzeit der nationalen Vergangenheit heraufbeschwörende romantische Bestrebungen bezeichnend.

Henszlmann spielte keine geistige, theoretisch lenkende Rolle bei den Wiederherstellungen, er äußerte eher nur seine Meinung dazu, auch in Form von Gutachten. Dabei ging er meistens nicht von historisch gewachsenen Zustand, sondern von einem vorausgesetzten originalen und stilechten Bestand oder von der theoretischen, normativ ästhetischen Kritik des bestehenden Zustandes aus. In der Studie werden seine charakteristischsten Stellungnahmen zu der Wiederherstellung einiger ungarischer Denkmäler – z.B. der Kirche von Kisbény, Leiben (ung. Lébény), der Ofener Burg (ung. Budavár), St. Benedikt an der Gran (ung. Garamszentbenedek), des Schlosses von Eisenmarkt (ung. Vajdahunyad) sowie der Kathedrale von Kaschau (ung. Kassa) und Fünfkirchen (ung. Pécs) – behandelt.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, daß Henszlmann außerordentlich starr den Standpunkt vertrat, daß die wichtigste Aufgabe der Landeskommission für Denkmäler sei, das Stilgerechte zu wahren, weshalb er nicht selten selbst mit den Architekten oder den Mitgliedern der Kommission in Konflikt geriet. Der Durchsetzung des Standpunktes, nach dem man dem historisch authentischen Zustand der Denkmäler mehr Achtung schenken sollte, wirkte der das offizielle Gedankengut und Intitutionsgefüge der Zeit symbolisierende Eklektizismus entgegen, der ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Aufschwung nahm, was sich dann auch auf die Art und Weise der Denkmalpflege auswirkte. Dazu kam noch die politische Atmosphäre des nahenden Millenniums, in der die Regierung und die Kirche bestrebt waren, die Schätzung der Denkmäler der ungarischen historischen Vergangenheit mit spektakulären Gesten zu beweisen, wobei sie durch den Hof unterstützt wurden.

Henszlmanns Standpunkt, der vor allen anderen Gesichtspunkten dem Stilgerechten den Vorrang gab, machte in dieser Situation gleichsam den Weg vor Lösungen frei, an die Henszlmann gar nicht dachte und die zu verhindern er nicht vermochte, da er dazu weder eine theoretische Grundlage noch das politische Gewicht besaß.

Es wäre verfehlt, Henszlmanns Einstellung zu den Denkmalrestaurierungen als eine persönliche oder spezifisch ungarische Frage zu betrachten. Es geht dabei um eine Krisenerscheinung von europäischem Maßstab. Man sieht ja im großen und ganzen überall das gleiche Bild. Wissenschaftlich nicht fundierte Denkweise bei der Denkmalpflege, romantisch geladene Nationalbewegungen, diese zu den eigenen Zwecken benutzende Machtfaktoren, Beamten ausgelieferte Denkmalschutzverwaltungen, spontaner, jedoch ohnmächtiger Widerwille der öffentlichen Meinung – diese waren etwa die Faktoren, die europaweit zu den gleichen Ergebnissen geführt hatten. Das alles schmälert jedoch nicht das Verdienst von Henszlmann und seinen Gefährten, von denen die Initiative zur Denkmalpflege ausging und die die Voraussetzungen dafür schufen und – bei allen Verlusten – auch viele Werte vor der Zerstörung retteten.



Az Akadémia 1847. február 22-i üléséről lelkes felszólítást intézett minden, a nemzeti becsületet és a „haza ügyét szívén viselő magyarhoz” annak érdekében, hogy a hazai régiségek lajstromának elkészítéséhez segédkezet nyújtson. A felhívás arra kéri a hazafiakat, hogy figyeljenek fel a hazai műemlékekre, óvják, védjék azokat a műkincseket, amelyek sokszor már a pusztulásnak vannak kitéve, jelentsék be az ingó és ingatlan műemlékeket az Akadémia titkári hivatalának.¹ Az indítvány betérjesztője a fiatal Henszlman Imre volt. A szépen induló munkálatok azonban a szabadságharc, majd a megtorlás éveit alatt megszakadtak.² Csak 1858. január 4-én tett ismét javaslatot az Akadémia ülésén Wenzel Gusztáv egy állandó Archeológiai Bizottmány felállítására.³ Ez a bizottság intézte a műemlékekkel kapcsolatos ügyeket is 1872 májusáig, amikor is – hosszú vajúdas után – Szalay Ágoston elnökletével megalakult a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága⁴, amelynek célja „hazánk emlékeit megismerni, megismertetni, lajstromozni, és a mennyire erőnk megengedi és mű- vagy történeti becsők arra érdemesíti, azokat fentartani” –, amint azt Henszlmann egyik későbbi könyvében az eseményekre visszatekintve írja.⁵

A két időszak között (1858–1872) lényegében az Archeológiai Bizottság adott lehetőséget és teret a műemlékekkel foglalkozó szakembereknek tevékenységük kifejtésére.⁶ Természetes volt tehát, hogy Moson vármegye alispánjának levelét, melyben segílyt kér a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól a lébényi templom külső felújítására, a fentebbi bizottsághoz továbbították véleményezésre. A felterjesztésben előadja az alispán, hogy a templom belső felújítása a helybeli hívek és a kegyúr, báró Sina János adományából, 30 000 forintos költséggel megtörtént a „nünbergi kitűnő építész, a jeles Essenwein művezetése”-vel.⁷ A megye azonban kötelességének érzi az európai hírű műemlék külső, romos állapotának megszüntetését is. Ezért az 1869. évi augusztus 4-én tartott ülés 91. számú határozata értelmében megalakult választmány az említett műépítész tervei szerint szükséges 25 000 forintnyi összegnek „hazafiúi adományok útján egybegyűjtését azonnal folyamatba is vette. ...A tervek és a költségvetés jelenleg a régészeti társulat elnökénél, Rómer Flórisnál vannak Pesten, a kitől ha kívánatnék bekövetelhetők lennének.”⁸ Mivel a helyreállítási munkák jelentős anyagi áldozatot követelnek, a választott bizottság a VKM rendelkezésére álló, ilyen célokat szolgáló alapból segílyt kér.

A levelet rögtön – valószínűleg futár útján – átküldték az Akadémiának, ahonnan nem sokára válasz is érkezett:

A Nagyméltóságú vallás és közoktatási Magyar Királyi minisztériumnak, teljes tisztelettel
Budán

Nagyméltóságú Ministérium!

Folyó évi február hó 15-én, Budán, 2913 szám alatt kelt kegyes leirata az ősrégi lébényi templom külső helyreállítása tárgyában, a február 27-én tartott összes ülésben előterjesztetvén, onnan az archaeológiai bizottságnak adatott ki véleményre, mely viszont a véleményadással Henszlmann és Ipolyi tagjait bizván meg, ezek véleményét f.é. márczius 8-áról a főtitkárhoz intézett 57. sz. iratában mutatta be.

Miután e tárgy a nevezett bizottság részéről oly sürgősnek jelöltetik, hogy azzal a legközelebbi folyó márczius hó 27-én tartandó összes akadémiai ülést bevárni nem lehet; ezennel szerencsém van, Moson megye alispánja fölterjesztését is visszazárva, mind a bizottsági két tag véleményét, mind az archaeologiai bizottság jelentését, ide mellékelve, bemutatni.

Maradván teljes tisztelettel
Pesten 1871. márcz. 9-én

alázatos⁹

Nagym.

A ránk maradt fogalmazványi példány tisztázását ugyancsak futárral küldhették vissza, mert márczius 13-án 3000 forintot utaltak ki Moson megyének.¹⁰ Az ügy az alábbi köszönő levéllel le is zárult:

Nagyméltóságú *Pauler Tivadar* vallás és közoktatási Magyar Királyi Minister úrnak, teljes tisztelettel

Budán

Nagymélt. Minister Úr!

A Magyar Tudományos Akadémia f.é. május 22-én tartott összesülésén, a kebelbeli Archaeologiai bizottság részéről az az óhajtás fejeztetett ki, hogy Nagyméltóságodnak azon kegyességéért, mely szerint a lébenyi ősrégi templom helyreállítására 3000 ftot utalványozni méltóztatott az Akadémia köszönete nyilváníttassék.

Midőn tehát a bizottság hálás érzelmeit, melyekhez az Akadémia a magáéit is örömost kapcsolta, az ./. alatti mellékletben Nagyméltóságodhoz fölterjeszteni szerencsénk van

Maradunk teljes tisztelettel

Pesten 1871 jún 7.

Nagymélt

főtitkár

al. szgái
másodelnök¹¹

A dolog azonban nem ért ezzel véget. Moson megye pénze, a segéllyel együtt, a nyár végére elfogyott.¹² Újra a minisztériumhoz fordultak, ahonnan a kérés jogosságának elbírálására az akta az Akadémiához került. Az Archeologiai Bizottság most már nem sietett annyira, és novemberi állásfoglalása is keményebb a korábbinál.

A vallás- és közoktatási Nagyméltóságú Magyar Királyi Ministeriumnak teljes tisztelettel

Budán

Nagym. Min.!

Budán, folyó évi szeptember 23-áról 20002 szám alatt kelt kegyes intézménye folytán, melyben Moson vármegye közönségének az Ős lébenyi templom helyreállítására újabban kért 3000 ft iránti felterjesztését véleményre át tenni méltóztatott, a Magyar Tud. Akadémia, meghallgatán archaeologiai bizottságát, ennek az octóber 30-k napján tartott összes ülésre

benyújtott és elfogadott véleménye alapján, nevezett régi templom fentartását most is melegen ajánlja ugyan; – mivel azonban a hazában sok, régiségre vagy történeti szempontból, nagyon érdekes, jelen állapotát tekintve pedig a legsürgősb javítást igénylő műemlék vagyron; azonkívül a műemlékekre szánt 16000 ft nem egyedül építésekre és javításokra, hanem egyéb elkerülhetlen történeti és régészeti czélokra is engedélyeztetik az ország által véleménye oda járul: kegyeskedjék a Nagyméltóságú Ministerium teljesíteni ugyan Mozsony megye mostani kérelmét; de egyszersmind annak bizottságát figyelmeztetni, hogy az egész, 29.000 ftra rúg összegnek nagyobb részét alig fogja utalványozhatni; és hogy az első részlet utalványozása alkalmával kitett föltételt, – t.i. az archaeológiai bizottság szakembere általi felülvizsgáltatást a munka kezdetétől fogva, – magának fenntartja.

Midőn ezt a f. é. oct. 30-án tartott összesülés határozatából föl terjesztteni szerencsénk van;

teljes tisztelettel maradunk

Pesten 1871 nov.

A. N. M.

főtitkár

aláz.
másodelnök¹³

Amikor aztán a következő év tavaszán Moson megye – immáron harmadszor – segélyért folyamodott a minisztériumhoz¹⁴, a véleményadásra felkért Akadémia két tagot küldött ki a munkálatok megtekintésére. Az egyik a hivatalt képviselte (dr. Hegedüs Lajos Kandid miniszteri tanácsos), a másik azonban dr. Henszlmann Imre bizottsági előadó volt. Kettejük jelentését, mely nyilvánvalóan teljes egészében Henszlmann szakvéleményét tartalmazza, az alábbiakban szó szerint közöljük:

Jelentés

egy

1872-ki június hó 7.8.9. és 10-kén

Lébénybe és Pannonhalmára

tett

régészeti kirándulásról

E t. bizottmányban többször szóba hozatott a lebényi templom és kérdés tétetett vajjon mennyiben kellene és lehetne az ország hozzájárulását kikérni ezen hazánk egyik legnevezetesebb emlékének fenntartására?

Hogy e kérdésre felelhessünk és a t. bizottmány elébe javaslatot terjeszthessünk mult napokban kirándultunk a hely színére.¹⁵

Az emlék, mint ezt már is a m. t. akadémia régészeti bizottmánya kimondta, a Magyarországi apátsági templomok élén áll, azok nem kevésnek mintául szolgált s így maga nemében *typust* képez; miért is felette kíváncs, hogy az utókornak fenntartassék. Az iskola, melynek eredetét köszöni, inkább a francia, semmint a német; mire nemcsak igen finom és változékony szobrászati díszei, hanem főleg a technika szembetűnő bátorsága mutat, nem is említvén azt, hogy a lebényi templom egész elrendezésével és pillérei alkotásával számtalanszor találkozunk az egykorú és valamivel régibb kisebb francia egyházaknál.

A lebényi plébánus főt. Dingraff Gáspárnak érdeme¹⁶, hogy részint a patronus, b. Sina, bőkezősége, részint kegyes adományok útján sikerült a templom belsejének restauratiója, melynél a plébánus Essenwein, a nürnbergi germán museuma igazgatójának tanácsával élt

s így elmondhatni, hogy e javítások egészben stylszerűleg történtek, ha bár a három oltár, melynek készítésébe Essenwein nem folyt be, a templom építésénél újabb korra mutatnak és a stylszerűség kívánatának nem minden tekintetben tesznek eleget.

Templomunk torony közti és torony alatti csarnoka már az átmeneti korszakba tartozik; mivel itt a boltozatban fejlődött csúcsíveket látunk. Későbbi korban az északi torony-csarnokba helyezték az orgona-kartzatra vezető lépcsőt s e célra a régi boltozatot itt rúd módra áttörték. Hogy itt eredetileg is volt karzat, „Empore”, mutatja az alsó emeletnek csinos beboltozása; de a bejárás másutt volt, alkalmasint a szomszéd zárdának felsőbb emeletéből, daczára, hogy az áttörő ajtónak nyomára akadni nem tudunk.¹⁷

Az egyház belsejével e szerint, régészeti tekintetben, meg lehetünk elégedve, annál inkább, mivel ez a Magyarországi stylszerű restaurációk legidősbike, de annál sajnósabb az emlék külseje, kezdván az igen díszes két kapuzaton egész az ikertorony tetejéig.

A templom körül a talapot csak nem egészen elfedő föld halmozódott fel és maga a talap faragott köve egészen el van rongálva; a két kapuzat (nyugati és déli) igen gazdag növényzettel diszlik, de ez csak is a régi fénynek akkora maradéka, hogy egy alapos restaurációnak minden részletben mintául szolgálhat, itt sehol újat feltalálni nem kell, kivéve a kapu fölötti tympanumokat, melyben dombor művet nem találtu[n]k; mert ez talán már régebben megrongáltatott. A zárfalak többnyire még épek, de a korona párkányzat, kivéve az apsisokét, mindenütt eltűnt és durva téglarakás által van helyettesítve. Leginkább károsult az ikertorony, mely minél inkább emelkedik, annál inkább mutatja építkezésében a már eredetileg is beállott költség fogyatkozását. Feltűnő, hogy a templom északi, tehát zord oldala épebb a délinél és még inkább a keleti és nyugatinál, ez utóbbi szenvedett legtöbbet.

Egyházunk külseje restaurációjának tehát a talapon kellene kezdődnie, ezt miután a felhalmozott föld el lesz távolítva, egészen meg kell újítani, következnie a zárfalak kijavítása, kivált a nyugati és keleti homlokzaté; ezután az ikertorony felsőbb emeleteinek kijavítása és az egész korona párkányzat megújítása, végre egy új födélnék készítése, még pedig nem csak a templom, hanem sisak alakban, az ikertorony számára is. E művet közben a kőfaragók és szobrászok kiképeztetve alkalmasakká válhatnának a remek kapuzatok restaurációjára is.

Ezekhez hozzá véve még némely csekélyebb ásatásokat, melyeket a hajdani zárdának a templomhoz volt kapcsolásának kitudására kellene véghez vinni; a költség nem volna csekély; de tekintve az emlék roppant fontosságát és igen kitűnő helyét a Magyar középkori építészetben és tekintve az egyház belsejének sikerült és elég költséges restaurációját a NM. minster úr nézetünk szerint méltán felkérendő, méltoztassék az 1873-dik évi budgetben e restauratio segélyezésére az országtól hat ezer o. e. forintot kérni; mi minden esetre nem sok ily nevezetes emlék fenntartására; de, hozzá számítva a részben már befolyt, részben még várható kegyes adományokat és a már is az ország részéről megszavazott, eddig érintetlenül hagyott 3000 ftot, elegendő volna az 1873-dik évi idényre.

Részletes költségvetést ez úttal nem nyújthatunk, de azt hisszük, hogy erre nincs is szükség; mert az egész restauratio ezen összeget nevezetesen felül múlni fogván a javaslatba hozott 6000 ft. csak segélyként adatni ajánlhatik; de megkérendő volna a NM. minster úr Essenwein restaurationalis terveinek, melyek jelenleg Moson megye levéltárában vannak, lehozatalára, részint hogy ezeket gyűjteményünk számára lemásoltathassuk, részint hogy annak idejében ezek értelmében történhessék a felügyelet a restaurationalis munkákra.¹⁸

Kelt Pesten 1872-iki jún. hó 12-én

Henszlmann Imre
előadó

Hegedüs Kandid

E jelentésben minden olyan gondolat benne van, ami Henszlmann Imrét későbbi nagy műveiben is foglalkoztatta. Természetesen a lébényi templom tüzetes, aprólékos és minden részletre kiterjedő leírása, a külföldi (főleg francia) műemlékekkel való összevetés csak egy nagyobb lélegeztető könyvben volt lehetséges. Négy évvel a szakvélemény után ez is megszűntetett.¹⁹

JEGYZETEK

1. FRÁTER JÁNOSNÉ: A Magyar Tudományos Akadémia állandó bizottságai. (1854–1949.) Budapest, 1974. 217–219.

2. Henszlmann Imre életének 1848–49-es szakaszáról rendkívül hézagosság ismereteink. ZÁDOR A.: Henszlmann Imre építészelmélete és a „gótizálás” kialakulása. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1966. 207–228. 1848. május 18-án tudatta a miniszter, hogy a külügy-minisztériumhoz nevezte ki fogalmazói-sajtóreferensi beosztással, évi 800 ft. fizetéssel. Pesti Hírlap, 1848. május 18. – November 13-án Windisch-Graetz katonai parancsnok rendelete értelmében a magyar „király személye körüli minisztérium”-ot katonai erővel megszüntette. Az itt, Pulszky Ferenc államtitkár mellett szolgálatot teljesítő Henszlmann Imrét börtönbe vetették, és 1849 elején bírósági eljárást indítottak ellene. F. KISS E.: Az 1848–49-es magyar minisztériumok. Budapest, 1987. 206–207. – A letartóztatott Henszlmann Imrét fizetését felesége kapta meg Pesten. Magyar Országos Levéltár, 1848/49-i minisztériumi levéltára, Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium, Elnöki Osztály (H 44) 1848: 367. m.sz.

3. [Szilágyi Sándor]: Wenzel Gusztáv. Századok, 1891. 849. – VECSEY T.: Emlékbeszéd Wenzel Gusztáv r. tagról. Emlékbeszédok VIII. 5. Budapest, 1894. – UJLAKI M.: Wenzel Gusztáv, 1812–1891. Budapest, 1936.

4. FORSTER GY.: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta. In Forster Gyula szerk.: Magyarország műemlékei. Budapest, 1905. I. 3–7.

5. HENSZLMANN I.: Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílus mű-emlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876.

6. HENSZLMANN I.: A magyarországi műemlékek ideiglenes bizottmánya. Archeológiai Értesítő, 1872. 1–2. – RÖMER F.: A régészeti mozgalom Magyarországon. Archeológiai Közlemények, 1873. 53–55. – OROSZLÁN Z.: Kilenvenéves a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 1969. 69–73.

7. Essenwein, August Ottmar (1831–1892) építész, művészettörténész keresztül-kasul utazta az Osztrák–Magyar Monarchiát, és számszámra készített vázlatokat, rajzokat műemlékekről, közte a lébényi templom teljes berendezéséről. Bennünket különösen a Bánáiban tett útja (1857–60) érdekel, mert itt számos épületet (templom, középület, telepesház) tervezett és kivitelezett. THIEME, U.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... Leipzig, 1915. XI. 44–46. – A lébényi templomról ESSENWEIN, A.: Die romanische Kirche zu Lébény. Mitteilungen KKCC. 1857. 7–10., 35–39.

8. Moson megye Levéltára (ezentúl ML),

Alispáni iratok 396/1871. (Itt köszönöm meg Mihály Ferenc levéltárosnak szíves segítségét.)

9. A fogalmazványi példány van meg. MTA Könyvtár Kézirattára, Régi Akadémiai Levéltár, 194/1871. (Ezentúl MTA Kézirattár, RAL).

10. A VKM 5343. számú levele Moson megye levéltárában maradt meg az alispáni iratok között. Ez annál becsebb, mert a VKM anyaga jó részt elégett 1956-ban, amikor az Országos Levéltár épületét szovjet gyújtólövedék érte.

11. MTA Kézirattár RAL 520/1871. – Sajnos a 144/1871 levél hiányzik az iratanyagból. Csak a leírókartonból („Lébényi templom restaurálása”) sejtethető tartalma.

12. ML Alispáni ir. 1098/1871.

13. MTA Kézirattár RAL 858/1871.

14. A levelezés ML Alispáni ir. 58., 63., 2137., 3522/1872. – Moson megye Levéltárában még az alábbi iratok találhatók a kérdésre vonatkozóan: 1073., 1131., 1150., 1155/1873.; 27/1874.; 1189/1875.; 365/1876.; 51/1877.; 168/1878.; 652/1879.; 412/1880. – Az iratok közül, melyek alapján az egész restaurálás nyomon követhető, csak az egyikenél időzünk hosszabban. Ebben az alispán elmondja, hogy a minisztérium 1875. április 14-én 1000 forintot utalványozott a munka megsegítésére. Most az a veszély fenyeget, hogy pénzhány miatt a munkát le kell állítani. Ez ropant káros lenne, mert 1. Három jeles kőfaragó dolgozik aránylag csekély bérezésért, akik a legkényesebb szobrászati munkákat is képesek elvégezni. 2. Az 1873. évi pénzváltás utóhatásaként jelenleg olcsóbb az építkezés, és ezt a kedvező körülményt ki kellene használni. 3. A báró Sina-féle cukorgyár lebontásából kiváló kőanyagot lehetne olcsó áron beszerezni. 4. Az állványzat ki van téve az időjárás viszontagságainak, és az ebből fakadó károk csak drágítják a felújítást. 5. A középszerű termés miatt könnyebb munkásokat fogadni.

Az alispán előadja még, hogy az 1841. évi tűzvész következtében a templom súlyosabb károkat szenvedett, mint gondolták. Ugyanis a tűz nemcsak a külső falazat kővét érte, de a köztük lévő öntött falazat is megrepedt, és helyenként összeköttetés nélküli omladékból áll.

Fehéry János megyei mérnök számításai szerint:

Anyagra:	16 000 Ft
Munkabére:	4 500 Ft
Előre nem látható költségekre:	2 000 Ft
Összesen:	22 500 Ft

kiadásra kell számítani.

Amennyiben ez az összeg rendelkezésre áll, a munka 15 hónap alatt befejezhető. 1875. július 16. – ML Alispáni ir. 1189/1875.

15. A lébényi templom nem volt ismeretlen Henszlmann előtt. HENSZLMANN I. – RÖMER F.: Műrégészeti Kalauz. Pest, 1866. II. rész 15–19.

16. A templom restaurálására vonatkozó iratanyag a győri püspökségi levéltárban is található.

Kutatása igen nehézkes, mert a tárolásnál a provenientia elve érvényesült.

17. A templomot Szent Jakab tiszteletére a Héderváry-nemzetsdégből származó Phot mosonyi és Chepan bácsi ispán építtette 1208 előtt. (GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Budapest, 1951. 232. és GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1959. I. 186. adatai megtevésztökek.) Nem figyeltek fel arra sem, hogy Saul kalocsai érsek ugyancsak testvérük volt. (FEJÉR, GY.: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Buda, 1829–44. III/1. 58.

kivonata TEUTSCH, G. D. – FIRNHABER, FR.: Urkundenbuch zur Geschichte Siebenbürgens. Wien, 1857. XIX. – SZENTPÉTERY I.: Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. Budapest, 1923. I/1. 74–75.)

18. Az Országos Műemléki Felügyelőség Adattárában. (Köszönöm Valter Ilona segítségét.)

19. HENSZLMANN I. i. m. és Henszlmann I.: Magyarország csücs-íves stílus műemlékei. Győr, Soprony, Pozsony, Sz. György, Bazin, Modor és Nagy-Szombat. Budapest, 1880.

Mihály Köhegyi: Imre Henszlmann und die erste Restaurierung der Kirche von Lébény

Die Akademie richtete auf ihrer Sitzung vom 22. Februar 1847 an jeden „die Nationalehre und das Anliegen des Vaterlandes am Herzen tragenden“ Ungarn einen begeisterten Aufruf, bei der Aufstellung einer Liste der ungarischen Antiquitäten zu helfen. Im Aufruf wurden die Patrioten gebeten, auf die heimischen Kunstdenkmäler aufmerksam zu werden, die Kunstschätze, denen oft schon die Vernichtung drohte, zu pflegen und zu schützen, die mobilen und immobilen Kunstdenkmäler beim Sekretariat der Akademie zu melden. Der Antrag dazu wurde vom jungen Imre Henszlmann unterbreitet. Die Aktivitäten in dieser Richtung brachen aber während der Jahre des Freiheitskrieges und dann der Vergeltung ab. Erst am 4. Januar 1858 schlug Gusztáv Wenzel auf der Sitzung der Akademie vor, einen ständigen Ausschuß für Archäologie aufzustellen. Von diesem Ausschuß wurden dann auch die Angelegenheiten im Zusammenhang mit den Kunstdenkmälern bis zum Mai 1872 geführt, als – nach langem Hin und Her – der Provisorische Ausschuß für Kunstdenkmäler unter dem Vorsitz von Ágoston Szalay gegründet wurde. Wie Henszlmann in einem später entstandenen Buch auf die Ereignisse zurückblickend schrieb, verfolgte der Ausschuß das Ziel, „die Denkmäler unseres Landes zu ermitteln, zu registrieren, bekanntzumachen und nach Kräften sowie ihrem künstlerischen und historischen Wert gemäß zu pflegen und zu erhalten“.

In der Zwischenzeit (1858–1872) sicherte der Ausschuß für Archäologie den sich mit den Kunstdenkmälern befassenden Fachleuten zur Entfaltung ihrer Tätigkeit die Möglichkeit und den Rahmen. Es war daher selbstverständlich, daß der Brief, in dem der Vizegespan des Wieselburger Komitats (ung. Moson) das Ministerium für Religion und Unterrichtswesen um Hilfe zur äußeren Renovierung der Kirche von Leiben ersuchte, an diesen Ausschuß zur Begutachtung weitergeleitet wurde. Die Akademie schickte das Schreiben mit einer positiven Empfehlung an das Ministerium zurück, das dann 3000 Gulden anwies. Das Wieselburger Komitat hatte aber am Ende des Sommers kein Geld mehr und wandte sich erneut an das Ministerium um Hilfe. Die Akademie überreichte sich diesmal nicht mehr mit der Antwort, sondern entstande zunächst zwei Mitglieder des Ausschusses, Imre Henszlmann und Kandid Hegedüs, an Ort und Stelle. In der Studie wird ihr Gutachten veröffentlicht, das wahrscheinlich von Imre Henszlmann verfaßt wurde.

Mint ismeretes, Henszlmann 1841-ben az első között tör pácát a fényképezés fölött, ezzel ő is beáll az új találmány művészi felhasználását ellenzők –Baudelaire, Csernisevskij stb.; a magyarok közül Székely Bertalan – táborába. Daguerre találmányát 1839. augusztus 19-én hozták nyilvánosságra Párizsban. Henszlmann a *Párhuzamban* a szerinte káros hatású új művészeti technikák (acélmetszet, kömetszet, manière noire, üvegtábla-festészet) tárgyalása során külön alfejezetet szentel a dagerrotípiának.¹ Érvelésének fő pontjai:

– Analógia a gipszmintákkal. A gipszöntvény híven másolja a műalkotásokat, ami kétségkívül pozitívum – vele szemben a dagerrotípiát nem műalkotást másol, hanem a természetet majmolja.

– A dagerrotípiát nem tud válogatni, kiemelni, mert pusztán „chemismus és mechanismus”; „mind a’ napfény mind pedig a’ jó olvasztás” öntudat nélkül munkálkodván, nem tudhatja mire használtatik”. Henszlmann itt a korabeli toposzhoz igazodik, miszerint a fénykép emberi beavatkozás nélkül jön létre, a nap rajzolja meg (ezért választja Talbot is fényképgyűjteménye címéül: *The Pencil of Nature*). Ugyanakkor nem veszi figyelembe a többi képformáló tényezőket: az ember általi témaválasztást, a fényképezőgép lencsét, a fekete-fehér tónusskálát absztraháló hatását vagy az expozíciós időt. Ez utóbbival kapcsolatban a korabeli teoretikusok a hosszú expozíció alatti kameramozgatást javasolják, elmosódó, „festői” hatások elérésére.

– A dagerrotípiát öregíti, sőt halottá teszi a portretírozott személyt. Érdekes megfigyelés, ha arra gondolunk, hogy a 20. században több jelentős elmélet születik, mely a fényképezés és a halál összefüggését vizsgálja (J. A. Keim, S. Sontag, R. Barthes).

Henszlmann végkövetkeztetése:

– „Miből világos, hogy a’ daguerotyp hasznos physikai találmány ugyan, de hogy ez soha művek helyét el nem foglalandja, sőt el nem fogja foglalhatni.”

Henszlmann elutasító állásfoglalását élete végéig nem adja fel. Annál figyelemreméltóbb, hogy hagyja magát lefényképezni – több fotóportréja is fennmaradt. (Magatartásával nem áll egyedül. Gyönyörű arcképek készültek a fényképezéstől babonásan rettegő Balzacról vagy Roger Martin du Gard-ról.) Szerepel a Képzőművészeti Társulat igazgató-választmányát megörökítő csoportképen is, Doctor Albert 1863-as felvételén. Néhány évvel később, 1867-ben ugyanez a testület, élén Henszlmann-nal, szakvéleményt ad a Helytartótanácsnak, melyben leszögezi, hogy a fényképezés nem tekinthető művészetnek.³

A hivatalos állásfoglalás hatása egyáltalán nem egyértelmű a jövőre nézve. Elmarasztalás a fényképezés társadalmi megbecsülése szempontjából, de nem akadályozza a fényképezés technikai fejlődését és széleskörű elterjedését. Bonyolultabbá csak öt évvel később válik a helyzet, amikor napvilágot lát a Henszlmann véleményével ellentétes 1872-es VIII. törvény-cikk. A „szabad művészetek” rangjára emeli a fotográfiát – ami csupán annyit jelent, hogy művelését nem köti iparengedélyhez – tehát rontja a hivatásos fényképészek esélyeit. (Ismét más kérdés, hogy éppen az amatőr fényképészek fogják a század végén a fotográfiát a tökéletes elkommerzszializálódásból kivezetni s valódi esztétikai rangját biztosítani.)

Henszlmann a *Párhuzam* után négy évtizeddel ismét összefoglalja esztétikai és történeti nézeteit *A képzőművészetek fejlődése* c. dolgozatában, mely a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban jelent meg 1883-ban.⁴ Fiatalkori felfogása árnyaltabbá válik, néhány érdekes példával gazdagodik, sőt néhol módosul is. Megérti a „világipar” elterjedését s ezt a „szapora közle-

kedés” következményének tudja be.⁵ Továbbra is fellép a természet szolgai utánzása ellen; első példája viszont a fényképezés esztétikája számára is meggondolandó: a festő nem lenne képes a nap ragyogását visszaadni, ezért a fényhatást a *tükrözés* segítségével lefokozza.⁶ Henszlmann utánzásellenessége platóni eredetű, Böhm Dániel közvetítésével, akitől így idéz: „maga az isten sem képes művet létrehozni, mert az ő teremtménye csak való lehet, a színleges valónak teremtése ellenben az ember körébe tartozik.”⁷ A fényképezés nem lehet művészet, mert gépies utánzás – ennek bizonyítéka, hogy Henszlmann látott olyan fényképeket, melyeken az ábrázoltat nem ismerte fel (!). Ugyanakkor hasznosítható a művészet számára, mivel „az élet utáni másolataival tanít bennünket a szín- vagy legalább az árnyék hangulatára (die Stimmung), tanít bennünket a rajz pontosságára, szabatosságára. (...) Még nagyobb fontosságú a photographia nem a valóban élőnek, hanem valamely műnek másolatában.”⁸ Ismét felmerül a gipszöntvényel és a viasz-lenyomattal való analógia: „mindkettő igen jó eszköz a műnek, de korántsem annyira az élőnek viszszaadására.”⁹ – Érdeemes megjegyezni, hogy azok a mai művészek, akik a gipszöntvényel kreatív módon foglalkoznak (mint pl. Jovánovics György vagy Pauer Gyula), hasonlóan kreatív összefüggéseket találtak a gipszöntvény és a fotográfia között. Ami viszont a gipsz- és viaszfigurák Henszlmann által különösen kárhoztatott *festését* illeti – mert ezek elborzasztó, halotti hatást keltenek¹⁰ –, a mai hiperrealista szobrászat juthat eszünkbe, s különösen annak furcsa tulajdonsága: *fényképen* reprodukálva megkülönböztethetetlené válik az élő alaktól!

Henszlmann öregkori tanulmányában a fotográfia szempontjából legjelentősebb újdonság a mozgás problémáinak fejtegetése. Mint a kor legtöbb teoretikusa, ő is messzemenően tiszteletben tartja Lessing elveit, de szembesíti őket empirikus megfigyelésekkel és a látápszichológia korszerű eredményeivel. A lessingi példát – a rohanó kocsikerekének elliptikus torzulását – a pillanatfelvételek igazolták. Kuriozítás-számba megy megjegyzése a retinán megjelenő utóképpel kapcsolatban: Amerikában ezt a jelenséget kriminalisztikai célokra akarták felhasználni, mivel a meggyilkoltak szemének rechartyáján megmaradó képet rögzíteni lehet. (Mintegy 10 éve jelent meg a Magyarország c. lap hasábjain egy ellenőrizhetetlen híradás, hogy erre a problémára állítólag megoldást találtak.)

Lényegesen fontosabb számunkra, hogy Henszlmann az egzakt kutatási eredményt, a fotódokumentum „igazságát” mintegy az emberi szem „igazságával” állítja szembe, és az utóbbit természetesen a művészi igazsággal azonosítja. „Amerikában az úgynevezett pillanatnyi photographia által a lónak még sebesebb mozgását is ismét szakaszokra osztva, reprodukálták; azonban szemünk ily sebességet nem követhetvén és az ezen úton nyert ábrák, melyek egyikében a ló mind a négy lábával a légben mozogva, mintegy repül előttünk, természet ellenieknek tetszenek. Minél lassúbb a mozgás, annál könnyebben követheti szemünk; a gyorsabból a művész is csak a legszükségesebbet képes felfogni, a csekélyebbnek pótlása egyedül a képzelőerő tehetségének és ebben felvillanó emlékezetének föladata.”¹¹ Minden bizonnyal Eadweard Muybridge ún. chronofotográfiai kísérleteiről van itt szó (1877–1879, Kalifornia), melyek legkésőbb 1881-ben ismertté váltak Európában, így Jean Meissonier párizsi körében is. Ekkor derült ki, hogy a festők mindeddig helytelenül, a levegőben kinyújtott mellő és hátsó lábakkal ábrázolták a vágató lovat. Henszlmann konzervatív véleménye mintegy anticipálja Rodin hasonló felfogását: „Bírálgatják Géricault, hogy lóuvébeli Epsomi lóverseny-én a lovakat földre néző hassal vágatóknak festette, azaz úgy, hogy előre és hátra is kinyújtják lábukat. Azt mondják, hogy az érzékeny lemez sohasem tanúskodik hasonló helyzetről. És valóban a pillanatfelvételeken, midőn a ló első lába előre nyúlik, a hátulsó, miután nekirugaszkodásával az egész testet előre vetette, máris a has alá húzódott, hogy újra kezdje nekiugrását és ekként, hogy mind a négy lába majdnem

összeér a levegőben, minek következtében úgy tűnik fel az állat, mintha egy helyben ugrana és meg volna merevedve e helyzetében.

Ezért nagyon is azt hiszem, hogy Géricault-nak van igaza a fényképezéssel szemben, mert az ő lovai futni látszanak. Ez pedig onnét van, hogy a szemlélő hátulról előre haladva, először a hátsó lábak erőfeszítését látja, honnét az egész rohanás kiindul, aztán a test meknyúlását, majd az első lábakat, amint messziről a földre iparkodnak. Ez az együttes a pillanatnyi időben hamis, de rögtön igazzá válik, ha a részeket egymásután tekintjük. Minket pedig csakis ez az igazság érdekel, mert ez az, melyet látunk és amely ránk hat.”¹²

A mozgásábrázolásról szóló viták már a mozgófilm, illetve a kubizmus és a futurizmus megjelenése felé vezetnek, melyek esztétikai problémáit mind Henszlmann, mind Rodin megsejtették ugyan, velük szemben azonban konzervatívnak bizonyultak.

JEGYZETEK

1. HENSZLMANN I.: Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a' művészeti fejlődésre Magyarorszában. Pest 1841. 111–112.

2. A dagerrotípia ezüst bevonatát jódkristály párologtatásával tették fényérzékenyvé.

3. A Helytartó Tanács 2360. 1867. sz. átirata, OLT., a Képz. Társ. ir. 9/1867. A bizottság tagjai: Barabás Miklós, Henszlmann Imre, Orlai Petrics Soma, Perlaky ügyész és Than Mór. Henszlmann szakvéleménye uo. 36/1867. A megsemmisült iratokra hivatkozik FEJŐS I.: Fényképészetünk első virágkora. Fol. Arch. 1958. 211.

4. A dátumot Tímár Árpádnak köszönöm – nekem csak a könyvalakban megjelent értekezés

áltt rendelkezésemre: HENSZLMANN I.: A képzőművészetek fejlődése. Budapest 1906. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.

5. Uo. 18–19.

6. Uo. 81–82.

7. Uo. 92.

8. Uo. 92, 93. Ennek a felismerésnek köszönhető, hogy Henszlmann szorgalmazta a MOB fényképtárának felállítását.

9. Uo. 93.

10. Uo. 94.

11. Uo. 108.

12. GSELL, P.: Rodin beszélgetései a művészetről (1911). Budapest 1917². 38.

László Beke: Henszlmann und die Photographie

Imre Henszlmanns wissenschaftliche und öffentliche Tätigkeit fiel mit der Verbreitung der neuen Erfindung, des Photographierens, in Ungarn zusammen. Die Stellungnahme des Ästheten und Gelehrten ist – vielen ausländischen Zeitgenossen von ihm ähnlich – eher ablehnend als positiv: „...es ist klar, daß die Daguerreotypie zwar eine nützliche physische Erfindung ist, jedoch nie den Platz der Werke einnehmen wird, nicht einnehmen kann“ – schreibt er in seinem Werk „Parallele“ (ung. Párhuzam). Dieses Urteil wiederholt er im Jahre 1867, als er dem Statthalterrat im Namen der Gesellschaft für bildende Künste sein Gutachten abgibt. Er kommt in seiner 1883 verfaßten Studie „Entwicklung der bildenden Künste“ (ung. A képzőművészetek fejlődése) noch einmal auf diese Frage zurück. Sein wichtigstes ästhetisches Argument gegen das Photographieren ist dessen mechanisch nachbildender Charakter. Über die Bewegungsdarstellung vertritt er in Übereinstimmung mit Rodin die Meinung, daß die Momentaufnahmen naturwidrig sind, weil sie nicht der Empfindungsart des menschlichen Auges entsprechen.

Beim Licht des Obigen dürfte die Untersuchung der über Henszlmann gemachten Porträtaufnahmen, ebenfalls die der Tatsache interessant sein, daß sich diese photofeindliche Autorität bahnbrechende Verdienste um die Gründung der Photosammlung der Landeskommission für Kunstdenkmäler erwarb.

ADALÉKOK HENSZLAMNN IMRE ÉLETRAJZÁHOZ

(Közli: Tímár Árpád)

Henszlamnn Imre életéről, pályafutásáról viszonylag kevés hiteles dokumentumot ismerünk. A még életében megjelent népszerűsítő életrajzi cikkek (Vasárnapi Újság, Az Ország Tükre, Magyarország és Nagyvilág), sőt a lexikon címszavak is felületesek, elnagyoltak, sokszor téves, félrevezető adatokat is tartalmaznak. Nem megbízhatóak a halálakor megjelent méltatások, nekrológok sem. Részletes életrajzot és pályaképet eddig csupán Schauschek Árpád rajzolt róla (A Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1918) információinak forrásait azonban többnyire nem tüntette fel.

Henszlamnn maga nem írt emlékiratokat, bár cikkeiben, tanulmányaiban elvéve találhatók életrajzi visszaemlékezés jellegű részletek (pl. Fejérváry Gábor eperjesi museumának ismertetése. Magyarföld és népei, 1846. Böhm József Dániel. Bud. Szemle, 1865. A Magyar Nemzeti Múzeum. Új Korszak, 1866. Levél Fejérváry Gáborról. Pulszky Ferencnek ötvenéves írói működése jubileumára, 1884.). Pályafutásának több igen fontos szakaszáról (30-as évekbeli tanulmányairól, 50-es évekbeli utazásairól, kutatásairól) azonban az egyetlen eddig ismert hiteles dokumentum az alább közölt pályázati beadvány. 1865-ben be kívánták tölteni a Nemzeti Múzeum igazgatói állását, ekkor írta Henszlamnn ezt a részletes ön-életrajzot tartalmazó kérvényt, melyben tanulmányairól, utazásairól, publikációiról egyaránt értékes információkat közölt.

Az ezt követő két kisebb írás azt dokumentálja, hogy a közvélemény konzervatív része miként vélekedett Henszlamnnról a 40-es években. A Magyarkák című kötet 1845-ben jelent meg Lipcsében, névtelenül. Az írárok feltehetően két szerzőtől, Császár Ferentől és Kovacsóczy Mihálytól származnak. A szatirikus hangú, pamflet jellegű összeállítás fellépett minden progresszív törekvéssel és személyiséggel szemben, élesen támadta Kossuthot, a Védegyletet, a Nemzeti Kört, a reformpárti újságokat. „...csak fontolva haladhatunk...” – hirdették a szerzők bevezetőjükben, s felszólítottak a „gyomok irtására”. („Ezen gyom-féléket egy általános cím alá szorítottuk. Magyarkák közé tartozik azok minden faja, mert magyar földön bujtak fel. – Nézze körül magát mindenki: melyik esik hozzá, vagy melyikhez esik ő legközelebb, s vágjon ahhoz irtókapájával...”.) A kipellengérezett, abc sorrendbe szedett nevek közt Bajzától Kossuthon, Petőfin át Vajda Péterig megtalálhatjuk a korszak szinte valamennyi kiválóságát.

A harmadik életrajz a Honderű című konzervatív folyóirat Irodalmi ABC sorozatában jelent meg 1847-ben. Hangvétele kevésbé szatirikus, de Henszlamnn kritikáinak szokatlan szigorát, határozottságát egyértelműen elutasítja.

Figyelmet érdemel Henszlamnn eddig méltatlanul háttérbe szorult politikai tevékenysége is. A negyedik dokumentum Henszlamnn 1869-ben írt politikai programja. Henszlamnn ekkor a parlamenti választásokon a szélsőbaloldali jelöltjeként fellépett a mohácsi választókerületben, nézeteit rölpapként is terjesztette. Politikai szereplését a kormánypárti vicclap, a Borsszem Jankó szatirikus írásában bírálta, csúfos vereséget jósolva az ellenzéki jelöltnek. Henszlamnn azonban győzött a választásokon, s 1869-től 1872-ig tagja volt a parlamentnek. Számos igen fontos politikai és kultúrpolitikai kérdésben hallatta a hangját, benyújtott egy műemlékvédelmi törvénytervezetet, interpellált lebontásra, pusztulásra ítélt műemlékek ügyében, harcolt a költségvetés kulturális kiadásainak növeléséért, múzeumok, egyetemek, könyvtárak helyzetének javításáért stb. Képviselői tevékenysége részletesen nyomon követhető a Képviselőházi Napló 1869–1872 évi kötetében.

Tímár Árpád

A Nagyméltóságú Magyar Kir. Helytartó-Tanácshoz

Dr. Henszlmann Imre M. Akad. tag alázatos folyamodása a M. Nemzeti Museumnál megürrült Igazgató Őrségért.

Nagyméltóságú Magyar Királyi Helytartó Tanács!
Kegyes Uraim!

A Nmélt. Kir. Helytartó Tanács f. évi június havában kelt pályázat-hirdetése szerint a magyar nemzeti museumi igazgatóság, egy őri állomással összekötve, mint betöltendő jelentetett ki.

Azon őri állomások közt, melyek vagy végleg nincsenek betöltve, vagy üresek, van a képtár őrsége, mellyel a dolog természeténél fogva, kivált ha arra, esetleg, alkalmas férfiú találkoznék, összekötethetnék a műrégészeti osztály is, ez utóbbi, t. i. az éremtártól különvalva gondolatván, mely több (históriai, műtörténeti, műtechnikai és epigraphikai) oldalánál és tárgyai igen nagy számánál fogva, maga látszik egy embert kívánni.

E képtári s ezzel összekötendő műrégészeti osztály őri hely az, melyre az igazgatósággal kapcsolatban, alólírt mély tisztelettel ajánlja fel egy egész életen át folytonos tanulmányozással szerzett készült-ségét és szolgálatát a Nméltóságú Helytartó Tanácsnak s általa a hazának.

Alulírtat ezen ajánlkozásánál s illetőleg tiszteletteljes kérelmezésében a következő nézetek vezették.

Feltűnő, mindenek előtt, hogy nem csak miveltebb osztályaink, hanem maga a nép is leginkább a n. museum régészeti osztályát látogatja, daczára nem rendezett állapotának, mely ezen osztály, sok tekintetben, nevezetes tárgyainak egymással összehasonlítását, és innen következhető hasznos tanulmányozását csaknem lehetetlenné teszi a nem-szaktudósnak.

E sűrű látogatásból, ezen általános előszeretettől joggal következtethetjük, miként a közönség erősen érzi a régészeti osztálynak roppant befolyását a jó ízlés és általános műveltség előmozdítására, a műiparnak virányozására, végre mint érzi közönségünk azt is, hogy a történetet legelevenebb módon megérthetni a különféle korszakoknak hátrahagyott műveiből, melyekben az egykori élet jelleme és szelleme legtisztábban legvilágosabban mutatkozik, mert a művész, valamint korának legáldottabb embere, így illetében legjobb tolmácsa is.

Felette sajnos tehát n. museumunknak épen ezen, roppant befolyású és hatású, osztályának nem rendezett állapota, mely az összehasonlításra alapuló gyakorlati tanulmányozást csak nem egészen kizárja.

És még sem kívánhatjuk az egésznek elkerülhetlen szükségessé rendezését ugyanazon egyéntől, kinek tisztja a nagy kiterjedésű pénzügytéménnyel és a régi epigraphikával foglalkozni; mert az archaeológiai tudománynak minden egyes ága már is oly módon fejlődött, hogy mindegyikének tüzetesebb művelése a rövid emberélet csak nem egész hosszát veszi igénybe. Újabb időben tehát beállott a szükség a régészet teljes tanát, mivel ez az emberi élet minden nyilatkozatát, még pedig minden korban, foglalja magába, nem csak különféle korszakra, hanem a különféle kor egyes tudomány, művészet és az élet egyéb nyilatkozatainak ismertetésére felosztani: így keletkezett, p. o. az egyptologia, assyriologia, sinologia a külön foglalkozás a clasikai kor mellett, de ismerünk ezeken kívül egyptomi, assyriai, classikai chronológiát, philológiát, epigraphikát, mythológiát, művészettant sat.

Ugyan ez az eset az újabb, vagy is a közép és későbbi korra nézve is, hol az egyes tudományok még újakkal, p. o. a genealogiával, heraldikával s t. e. szaporodtak.

Innen van, hogy a jól rendezett európai museumokban e tanok a lehetőségig bőven külön külön egyének által vannak képviselve.

Nálunk ily képviselés még sokáig csak pium desiderium fog maradni; mindazáltal, midőn a Nméltóságú Helytartó Tanács pályázati hirdetésében a museum igazgatói állomását őri állomással köti össze, óhajthatónak látszik, hogy a betöltés ugyan csak azon osztálynak váljék előnyére, melyet a közönség, annak nagy jelentékenysége érzetében, különös előszeretettel tüntet ki, és mely személyzeti és rendezési tekintetben a legelhagyottabb, daczára, hogy gyűjteményei különféleségénél fogva, a legnagyobb kiterjedéssel bír.

Ideje immár, hogy a félszázadon át hangyaszorgalommal összehozott kincs gyümölcsözővé tétessék oly rendezés és lajstromkészítés által, mely érthetően magyarázza a különben haszonvehetlenül tűnődő tárgyakat.

Mennyire képes volna e feladatnak, kapcsolatban a képtár-őrséggel megfelelni az alázatosan aláírt folyamodó, ezt világosítsa fel azon tanulmányok elősorozata, melyeket 1813 ban születvén, 1835 ben megkezdett, és azóta szakadatlanul folytatott, koronként a közönség elébe lépven munkásságának egyes eredményeivel.

Legelső ifjúságom óta a művészetben sejtven a szellemi élet legmagasabb nyilvánulását, a történetben is főképen aesthetikai része bírt vonzalommal előttem, tiszta szellemi oldalát a classikai irodalomból törekedtem kiismerni, míg alakzási tökélyének méltatására a rajz tanulásában törekedtem előkészülni.

E hajlam előszeretetté vált, midőn először 1830 körül Fehérváry Gábor híres antik gyűjteményében, Eperjesen, a régi szobrászatnak több valóságos remekét volt alkalmam látni.

Későbbben, Pesten, az orvosi tudományt tanulván, és a n. museumban lakván, lerajzoltam Fehérvár számára ezen intézetnek néhány igen becses egyiptomi régiségeit. Rajzaimat a régiség kedvelője magával vitte Olaszországba és Rómában az „Istituto di Correspondenza archeologica” című társaságnak adta át.

Utóbb, Bécsben, folytatván orvosi tanulmányaimat, ott szerencsém volt megismerkedni az élő mű ismerők egyik legjelesebbjével, Böhm Dániel hazánkfiaival, ki már akkor is igen nevezetes művészeti és régészeti gyűjteménnyel bírt, és kinek leginkább köszönöm ismereteimnek tisztulását és megállapodását.

Orvosi tanulmányaimat bevégezvén, miután a doctori okmányt elnyertem 1837 ben beutaztam Olaszországot, hol főképen az antik műveket tanulmányoztam, és nevezetesen Romában, igen tanulmányos, a régi építészetet tárgyaló tanfolyamot halgattam.

Visszajövet többlet félévnl töltöttem Fehérvár gyűjteményében és jeles archaeologiai könyvtárában, hol a magyar egyetemi archaeologiai és numismaticai tanszéki pályázatra készültem. E pályázaton szerencsém volt, az írásbeli kísérlet után, első helyen ajánlatni. Hogy pedig a tanszékre még érdemesbbé válhassék, a pályázat bevégezével, 1838-ban útnak indultam tanulmányozásom folytatására Német-, Francia- és Angolországba.

Haza térvén Böhm, a bécsi medailleur akadémiának igazgatója, felszólított, lépjek vele társaságba, hogy megírassuk a művészet történetét új szellemben és leginkább gyakorlati szempontból. E hízelgő felszólítás következtében áttettem lakásomat Bécsbe, és egész éven át tanulmányozván e császári városnak gazdag gyűjteményeit, egyúttal összeszedtem az adatokat is, melyekre majdan történetünket kellend alapítani. Előre nem látott körülmények miatt elestünk ugyan szándékunktól, de azért a tanulmányozás nem volt hasztalan, valamint más részt akkor tettem le alapját régi réz- és fametszet gyűjteményemnek, mely azóta több ezer lapra szaporodott.

Bécsben reményem némikép hiúsulván 1840 ben visszatértem hazám, hol a múlt évben gyűjtött anyagnak kis részét feldolgoztam „Párhuzam az ó és új kor művészeti nézetek és nevelés közt” című munkámban, mely után a nagy. tudom. akademia tagjává választott.

A Bécsben gyűjtött anyagnak más része alapul szolgált a „hellenek arcképezési gyakorlatának” felvilágosítására és „A hellen tragoedia” című nagyobb munkámnak, melyet a Kisfaludy társaság adott ki, egyszersmind tagjául is választván.

E két nagyobb munkán kívül leginkább foglalt el a szépirodalmi és általános irodalmi kritika, s ezen irányban számos cikket írtam az akkori lapokba.

Egyúttal írtam és szerkesztettem a „Vierteljahresschrift von u. für Ungarn” című folyóiratot, melynek hét füzetet jelent meg.

Határozottabb irányt a középkori építészet mezéjén nyertem, miután egy pesti kiadó által felszólítva Bloxannek „The principles of gothic ecclesiastical architecture” angolból németre fordítván, a fordítást saját jegyzeteimmel is kellett ellátnom.

Ezen irányt még inkább követtem, midőn Kassára rándulván az ottani régi templom épületek nagy műértékét felismertem, miért is azok közzétételére kezdtem törekedni. Az e célra szükséges előmunkálatok többre mint két évembe kerültek, és eredményök csak az által tudott világot látni, hogy az 1846 ban Kassán és Eperjesen összegyülekezett magyar orvosok, természetvizsgálók és régészek elnökeinek pártolását elnyerhette. A m. tud. akademia ezen „Kassa városának ó német stíly templomai” című munkát a Marczibányi díjal jutalmazta. Mindazáltal nem tagadom, hogy a mai állásponton azt csak kísérletként tekintem, valamint az általam készített rajza, úgy szövegbeni felfogása tekintetében. A csücsíves stíly 1846-ban még általán elég kevésbé volt ismeretes, és kivált alakzatát teljesen még nem értették; hozzá járul, hogy a kassai templomok több történelmi adatait csak későbbben sikerült felfedezni.

Alig fejeztetett be a közgyűlés Kassán, már is a két remek templom építészetén kívül még más jeles sajátosságát is tanulmányozván, felfedeztem sz. Erzsébetében fő oltára képeinek mesterét, sz. Mihály kis kápolnájában pedig remek falképek maradványait.

Ennek következtében 1847 ki tavaszán visszatértem Kassára, és lerajzoltam a főoltárnak Wohlge-muth Mihály, Dürer mestere által festett azon tizenkét képét, mely sz. Erzsébetünk legendáját ábrázolja; és ezen másolatot már úgy sikerült, hogy német országi műismerők a csupa körrajz után ráismertek az eredetinek mesterére. E másolatoknak mindeddig csak egyike jelent meg Förster Ernő „Denkmale deutscher Kunst” című munkájában: itthon a remek képek tüzetesebb ismertetését terjesztettem elő a magyar akademiában, és későbbben kinyomattam a Toldy Ferencz, Erdélyi János és általam kiadott „Magyar szépirodalmi szemlében.”

Ez utóbbiban ugyan csak 1847 ki évben jelent meg azon hosszas tanulmányozáson alapuló értekezés-em is, melyben az ősrégi népmesének symbolikai jelentését fejtegettem.

Akkori kisebb, hanem azért mégis tanulmányaim irányának fontosságát tanúsító, munkálataim közzé tartoznak. Pár szó Dürer Albrecht kellő méltánylására; megjelent az 1843-ki Tudománytárban. 1847 ben és 1848 ban: Jelentésem a Máramaros-szigeten felfedezett régi falképekről, készült a m. tud. akademia felszólítására és megjelent az 1847 ki Értesítőben; a pannonhalmi templom és kryptájának lerajzolása és leírása, megjelent Szerelmey „Magyarország múlt és jelenének”; a szép juhásznő melletti hajdani paulinusok temploma és zárdája romjainak kiásatása, felvétele és leírása, mely eddig még világot nem láthatott.

A kassai, zsámbéki, pannonhalmi és más régi templom tanulmányozásával, felmérésével és lerajzolásával évek során foglalkozván, felütlőt bizonyos arányok folytonos használata, mely csak is meghatározott törvényeknek lehetett következménye, hozzá járult, hogy ily törvény elismerésének némely hagyományai is jutottak ránk, és hogy a modern építkezések fő hibája azon arányok eltévesztése, melyeket a régi épületeken csodálunk. Mind ez annyira elfoglalta lelkemet, hogy nem nyugodtam, míg ezen középkori arány-törvényre világosan rá nem ismertem. A sejtés bennem már 1845 ben támadt, 1847 ben a törvényt világosan megismertem ugyan, de általános alkalmazását még nem bírtam bebizonyítani. Tanulmányaimat az 1848 ki és 1849 ki események félbe szakaszták. 1850 ki elején, menyire körülményeim megengedék, megszereztem az e tárgyban addig megjelent munkák főbbjeit, és belemerültem rajzuk arányaiba. A feladat nehéz volt, mert akkor szempontomból még nem igen fogták fel a régi emlékeket, és az e tekintetben használható kiadott példák száma még mindig csekély volt, más részt mit magam nem szerezhettem meg, azt közkönyvtáraink akkori, sőt még jelen állapotában is, nélkülözniök kellett.

Ily körülmények közt elhatároztam magamat egy Német- Angol- és Franciaországba teendő új útra, hogy példáimat kiegészíthessem, és a felfedezett törvény általános alkalmazását bebizonyíthassam. Németországban, mint példám legrégibbjét, magam mértem fel a germeni, 960 körül, épített templomot, és Angliában felhasználhattam, a menyire lehetett az akkori publicatiókat.

De e mellett egy évi Londonbani mulatásom alatt nem mulasztottam el a „brittish museum” tanulmányozását sem; így nevezetesen egész figyelmemet foglalták el az ottani egyiptomi, assyriai és hellen szobrászati kincsek, e tanulmányozás több felolvasásra adott alkalmat, melyben egy egészen új eredmény lett tárgyalva.

Ugyan is Londonban rendeztem és kiállítottam az, e közben oda került, Fehérváry féle gyűjteményt, mely czélra átengedte 1853 ki tavaszán termeit a „brittish archaeological society”. Ezen rendezés igen nagy nehézséggel járt, mert akkor a „brittish museumot” is még csak kezdtek chronologiai rendszerben felállítani, mindazáltal még is szerencsés valék valamint rendezéssel és lajstromzással, úgy a fentebb említett felolvasásokkal is a szakemberek köz elismerését megnyerni.

Londonban a „brittish architects” társaságnak, e czélra kinevezett bizottsága előtt tárgyaltam az általam felfedezett régi építészeti törvényt, és elnyertem itt is az elismerést, csak hogy a bizottság még a csúcsíves styl anyaföldét, Franciaországot óhajtotta megvizsgáltatni velem, s így hathatós ajánlásokkal ellátva átküldött Franciaországba, hol 1853 ki július hóban érkeztem meg.

Franciaországban hét évig mulattam, ott nagy nehézségekkel kellett küzdenem, míg végre felfedezésem ott is a legjobb elismerést elnyerte. De bár sokan a régi építészeti törvényt, mint, nézetők szerint, a művész korlátozót nem akarták elfogadni, fen létét még sem tagadhatták; innen eredt aztán azon hosszú harc, melynek vége mégis felfedezésem publicatiójának lehetősége volt.

E harc közben időmet nem vesztettem el, hanem vissza menvén a középkor emlékeiről a görögökre, sőt az egyiptomiakra is, felfedeztem azon eredeti arányozási törvényt, melyet már az egyiptomiak használtak, mely e néptől származott át a hellenekre és rómaiakra, végre az utóbbiak és a byzantiai által adatott át, módosított voltában, a középkor mestereinek. S itt az avatlan előtt is feltűnő, hogy menyivel a középkoriak túlhaladták a későbbiek arányaik tetszőségével, anyival mülja felül viszont a középkoriakat e tekintetben a görög építést, világos tanúságul annak; először, hogy az eredeti törvény rendszeresebb volt középkori módosításánál, másodsor, hogy az arányozásban elkerülhetlen a törvényesség, bár menyit szabadkozának is ez ellen korunk építészai.

A vita és elleneim részéről okozott elhalogatások közben elég időm maradt a párisi régiségi roppant gyűjtemények tanulmányozására, s így szorgalmasan látogattam a Louvret és a Hôtel Clunyt, hol nem csak az antik és a középkori művészet és archaeologia, hanem az újabb mersterek képei is vonták magokra figyelmemet.

1856 ban társaságba léptem két jeles franczai építésszel s együtt dolgoztuk ki a Lilleben kihirdetett székes-egyházi pályázat azon tervét, mely az első arany érdem pénzt nyerte el, s mely az 1857 ki párisi műkiállításban is magára vonta az ismerők figyelmét.

1858 elején egy, újabban a franczia közoktatási ministerium történeti bizottsága által kinevezett al-bizottmány megerősítvén Lenoir Albert által, már elébb szerkesztett, felfedezésem értékét tárgyaló jelentést, elvégre megkezdhettem munkámnak elkészítését a sajtó alá.

Mielőtt azonban ehhez fogtam, hat éven át nem látott hazámat és családomat látogattam meg rövid időre, és ezen alkalommal értekeztem a m. tud. akademiában azon felfedezésemről, mely szerint a kassai templomnak tervezője a hátrahagyott, az óta közzé tett, nagy értékű albuma után ismeretes Villard d'Honnecourt, XIII ik századbéli franczia építész.

Az 1858 iki és innen eső régészeti munkálkodásomhoz mérve, előbbi tanulmányaimat csak is előkészületként tekintem: de későbbi időbeli munkálkodásom tanúságul Lenoir ide mellékelte jelentésére és a m. tud. akademia archaeologiai bizottsága jegyzőkönyvére hivatkozhatom, melyben említve van minő megbízásokban és minő sikerrel jártam el.

Lenoir Albert örökös titkára (secrétaire perpétuel) a párisi képzőművészeti akademiának, ugyanott az építészettörténetnek tanára, tagja a ministerialis történelmi bizottságnak; ő írta az ezen bizottság által kiadott, az ország régiségei fentartására vonatkozó ministerialis utasításokat, írt igen jeles két kötetes munkát, mely a középkori vallásos építészetet tárgyalja, ő írta és írja még Páris város középkori

statistikáját, s így ha valakié, úgy az ő ítélete illetékes a régi építészet ügyében, azért is legnagyobbra kell becsülnöm mit ezen férfiú jelentett felfedezéseiről a francia közoktatási ministeriumnak.

De van Párisnak még más ebbeli koriphaeusa is, t. i. Viollet-le-Duc tanár és híres építészeti író, és a sok dízmunkája és az azokhoz írt szöveg után méltán elhíresedett Gailhabaud.

Az előbbi „Entretiens sur l'architecture” című munkájának 394. l. így nyilatkozik:

„L'obscurité dans laquelle nous ont jetés les maximes aussi peu raisonnées qu'absolues du grand siècle a été perçue cependant de notre temps par quelques savants allemands, chez nous par un très-petit nombre de chercheurs. M. Henszlmann dans l'ouvrage intitulé „Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XIIe dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle” a ouvert la voie à des découvertes d'une valeur incontestable, bien que nous ne pussions, en face des monuments, adopter toutes les parties de son système, il est certain cependant qu'il fait le chemin à ceux qui voudront ...suivre ses principes.”

Természetes, hogy mindenben nem egyezhetik meg velem Viollet-le-Duc; mert mikor a fentebbi sorokat írta, nem ismerhette még a középkor arányozási rendszerét, mely munkámnak első részében még nem volt tárgyalva; és ámbár ennek eltérése az antik rendszertől nem igen nagy, mindkettőjének mérveiben és arányaiban mégis észrevehető a különbség. Egyébiránt, úgy hiszem, elég az is, ha oly férfiút, mint Viollet-le-Duc, ki eleinte az ellenpárthoz tartozott, utóbb kimondja, hogy utat törtem felfedezésemmel.

Végre Gailhabaud így nyilatkozik „L'art dans ses diverses branches” című 1863 ban megjelent I kötetének 10 ik lapján.

„L'un de nos amis, M. le docteur Henszlmann, vient de consacrer, à son examen à son élucidation” (Pythagoras arány-theóriáját illetőleg), quelques pages de son savant livre sur la Théorie des Proportions. Or, il y a lieu de croire qu'on a retrouvé de nos jours, ce système des Grecs. Nous nous proposons d'exposer ici même, le résultat de ces recherches.” etc. etc. és tovább kora régi templomának leírásában „Nous profiterons des profondes recherches de notre savant ami, M. le D. H. membre l'Académie de Pest, qui a consacré a son examen (a korai templom vizsgálódásának) une de plus importantes pages de son remarquable livre” s. a. t.

Miután francia munkámnak első részét befejeztem 1860 ki nyár hóban Pestre siettem, hogy közmunkálkodásomat az építendő akadémiai palota ügyében felajánlhassam. A három tagú építészeti bizottság felszólított először programm, azután terv készítésére. Ezen ügy folyama és vége ismeretes.

Elütetvén tevékenységemnek ezen céljától, más munkálathoz fordultam, tanulmányoztam Mátyás királynak fennmaradt arcképeit, felmértem, lerajzoltam és magyaráztam, az archaeologiai bizottmány megbízásából és költségén, a nagy régészeti érdekű kis-bényi román templomot. Az előbbi tanulmányozás eredménye az „Archaeol. Közleményeknek” II. kötetében, az utóbbinak ugyan ezen folyóirat III köt. 1. füz. jelent meg.

1862 ki ápril végén Kubinyi Ferenc és Ipolyi Arnold társaságában utaztam Konstantinápolyba és Athénbe részint a régi emlékek anyaföldükön megismerhetése okából, részint azon reménnyel, hogy sikerülend Mátyás híres könyvtára maradvékainak nyomába jutnunk. Utunk mindkét célját elérük; a Corvina maradványait megtaláltuk a serailban, a byzanti építészet körében szerzett tapasztalataimat, a Konstantinápolyban készített rajzokkal együtt, évkönyvei számára elfogadta a m. tud. akadémia. Az athenai emlékek tanulmányozásom eredményének publicatióját, egyéb sürgősb teendőim miatt későbbre kell halasztanom.

Visszajövet az 1862 ki ősz havában meg lettem bízva, ismét az arch. bizottmány által a fehérvári ásatások vezetésével. Beállván a tél elutaztam Parisba, hol hét ho alatt megírtam francia munkámnak második részét, s egyszersmind gondoskodtam a már otthon, ismét az arch. bizottmány megbízása után, általam bevégzett az apátfalvi román templomot magyarázó rajzok részbe metszetéséről.

1863 ki aug. havában haza érkezvén az arch. bizottmány felszólított a fehérvári ásatások eredményének megírására, mit hat holnap alatt, a bizottmány meglegedésére megírtam: azonban sajnálattal itt is ki kell jelentenem, hogy ezen ásatások oly igen fontos folytatását és bevégezését eszközölni mind eddig nem sikerült. A fehérvári eredményeket előadó munkám önállólag jelent meg.

1864 ben Jelentés a Corvina könyveiről a serailban az Akad. Értesítőben.

Taval még más két megbízásban részesültem Romer Flóris társaságában: a vas megyei templomok újólag felfedezett falképei, és a szathmári püspöki megye régi emlékeinek vizsgálatára. Mindkét ügyben készítettem több rendbeli rajzot, és kiadtam jelentésemet a tavali „Archaeol. Közleményekben” (IV. köt. III füzet).

Szathmári utunk közben vizsgáltuk a Csörsz árkat is, melyet már clébb Gödöllő táján is tanulmányoztunk, és melyet későbbben a varsányi pusztá vidékén is vizsgáltam.

Lerándultam taval Pécsre is, hogy az ottani páratlan catacombát a végszélytől megmenthessem és a székes-egyház részbeni eredeti állapotába visszahelyeztetését indítványozhassam. A catacombát kiszáritották ugyan, de a székes-egyházban említésre méltó változás nem történt.

Legutolsó megbízásom Sáros megyébe vitt, hol Osztropatakán régi sírban nevezetes mennyiségű arany ékszert találtak. Erről tettem jelentést az akademiában, de nem mulasztám útközben a középkori felföldi lakházra is fordítani figyelmemet, valamint sajnálattal tapasztaltam azon szakavatlanságot, mellyel jelenleg a dicső kassai székes-egyházat restaurálják, mi anél inkább fájt, mert a restauratio mellett anyszor felszólaltam, hogy ebbeli buzgóságom miatt Kassa városa díszpolgárrá is választott.

Az arch. bizottság már tavál egy, a nagy közönség számára szolgáló régészeti kalauz egyik részének kidolgozására szólított fel, elváltam ennek folytán a középkori építészeti tárgyalását, mely kész a sajtó alá.

Az előbbieken törekedtem képességetem egy őri állomásra kimutatni, legyen szabad az igazgatói hivatalra való képességetem is legalább megérteni.

A külföldön hosszú ideig folytatott tanulmányozásom, valamint ismeretessé tették előttem az európai múzeumok gyűjteményeit, úgy megismertették előttem főképen elrendezési és használati rendszereiket is. – Tanulmányaim nem csak a szoros régészeti mezőn állapodtak meg, hanem kiterjeszkedtek a képzőművészet minden ágára. – Megjelent munkáim több oldalúságánál fogva a bibliographiában is szerezték ismereteket, s így a múzeum könyvtárában is tehetek szolgálatot. – Orvosi pályámon a természeti tudományokat is tanulmányoztam, s így ezekben sem vagyok járatlan. – Rendezői képességetem Fehérvári Gábor gyűjteményének rendszerezése és kiállítása Londonban bizonyítja. – Az archaeológiához és a művészethez való nagy hajlamomért kezeskedik saját gyűjteményem, melynek számát, nem épen fényes vagyonom dacára, nevezetes kiterjedésben bírtam létrehozni. – Végre midőn 1861 ben a magyar képző művészek társulata keletkezett, engemet tisztelt meg igazgató választmányá elnöki székével, melyet csak akkor hagytam el, midőn Konstantinápolyi és párisi utam miatt hosszabb időre Magyarországból kellett távoznom.

Mind ezeknél s eléggé ismert buzgóságomnál fogva az archaeológiának nálunk behonosítása, műkinccseink ismertetése és megmentése körül, mely irányban ily alkalmazás mellett annál több sikerrel volnék képes eljárni: ismétlem kérésemet mély tisztelettel maradván

A Nagy-Méltóság Magyar Királyi Helytartó-Tanácsnak

alázatos szolgálja

Henslmann Imre

orvos doctor, a magy. tud. akadémia lev.
és az archaeologiai bizottm. rendes tagja

Kelt Pesten 1865 ki aug 7-én

Az akta külső oldalán megjegyzésként a következők olvashatók:

A vallás- és közoktatási magy. kir. ministertől

352 szám.

eln.

A m. n. múzeumnál megürlt igazgató-őri állomás elnyerése végett benyújtott folyamodványa Tekintetes uraságodnak ezennel azzal szolgáltatik vissza, hogy az igazgató-őri állomás betöltésétől egyelőre eltekintetvén, e helyett igazgató nevezetett ki.

Budán 1869. évi márczius hó 4 én.

Minister úr meghagyásából

Hegedüs Lajos

osztálytanácsos

(A Nemzeti Múzeum igazgatója 1869-ig Kubinyi Ágoston volt, 1869-től Pulszky Ferenc.)

HENSLMAN IMRE

A magyar Akadémia lev., s a Kisfaludy-társaság tagja.

Híres dramatik, ki nálunk Winkelmann szerepét játsza; s mivel látja, hogy az archaeologia és szép művészet nálunk testvérileg szunnyadoznak: politizál. – „Vierteljahrs-schriftje” Lipcsétől Pestig száradásba esvén, útközben kiadá lelkét.

Az eredetiségnek nagy barátja, ha azt külsejében kell mutatni. Még nincs túl a forrás korán; meglehet, az édanag igen sok benne, s ha a víz nem túlnyomó, lehet belőle valami.

Orvosi tudománya ellen még beteget nem hallottam kifogást tenni; pedig semminek sincs annyi bírálója mint az orvosnak.

Kell-e ennél nagyobb dicséret?

(Magyarkák. 1845-ből. Lipcse, 1845. 145. lap)

XX.

Dr. HENSZLMANN IMRE

Régiségbúvár! –

Sokoldalú műveltséggel bíró író, kifáradhatlan fürkészszellemmel... Mint kritikus kemény és zord – sőt igazságtalan, mert viszonyainkat félreismervén, követeléseit igen magasra feszíti – s ben-



21. Henszlmann Imre arcképe. Megjelent a Vasárnapi Újságban, Henszlmann halálakor, 1888-ban



22. Henszlmann Imrét ábrázoló karikatúra a Borsszem Jankó című vicclap címlapján

nők csatlakozva aztán ott föltétlenül kárhoztatták, hol szigorú rosulás inkább helyén volna. Stílus száraz és széles – mintegy német tudósé; azért igen népszerűlen a fiatal írónál, kik csak azt szeretik, mi csillog, ragyog, s kik futnak attól, mit többször mint futólag egyszer kell olvasni, hogy megértse az ember.

H. úr némely tekintetben köszönetünket érdemli azért, hogy némely emlékezetességeit hazánknak és műveltség történetünknek a külfölddel is megismertette, mert ő ép oly jól ír németül mint magyarul, mi sokaknak – kik evvel nem dicsekedhetnek – szála szemükben; de H. úr e miatt nem ugrik a Dunába.

Hű következetesség s állhatatosság ítéleteiben tüntetik ki H.-t különösen. Mit ő egyszer gyűlöl – azt egész lelkéből gyűlöl; mit egyszer kárhoztat, azon egy hajszálnyi épet nem hagy, s minthogy éles logikája van, delinquensének jó hajszálait rosakkal együtt s egyenlő nyugalommal tépi ki. – Ő az antiquar-comthur irodalmunkban, ki mindenre stereotip: „ez nem ér semmit, el kell égetni!” szavait hallatja.

(Honderű, 1847. nyárató 3. V. évf. II. félév, 5. sz. 95. lap)

POLITIKAI HITVALLÁSOM

Az 1848-ki események és törvények számunkra is készítettek helyet az európai társaság civilisált világában.

Ezt értvén és érezvén negyvennyolcasoknak adják ki magukat még azok is, kik a 48-ik alkotmány gyöngítésére, elferdítésére, sőt ledöntésére legtöbbet tettek.

De valódi negyvennyolcasoknak csak azok mondhatják magukat, kik az emberi nem folytonos haladásában bízván, a 48-ik alkotmányt kiindulási pontnak tekintik egy, nem csak nemzeti, hanem európai politikához.

Magyarország, elszigetelten és középkori aristocraticus intézményei foszlányait lobogtatva, nem állhat meg a haladó nemzetek között; de más részt nem haladhat sem mint uszályhordozója oly szomszédnak, kinek törekvése századok óta csak az volt: hazánkat önértékében kizsákmányolni.

A szomszédal való jó viszonyban élni igen kíváncs; de az önfeláldozás, a csak nem teljes lemondás oly felebarátért, ki sokkal később elválni tőlünk s csatlakozni hatalmasabb külföldi nemzetiségéhez, mint sem vagyunk készek az elválásra mi, kik hasonló külföldi rokonnal nem bírnak, ezen feláldozás, mondom, ily áldozatainkat soha nem méltányló szomszéd érdekében, határos az öngyilkossággal.

Ausztria nagyhatalmi állása egyáltalán nem érdekünk; ezt valamint századok óta tapasztaltuk, tapasztaljuk újra, még pedig mindig nagyobb mérvben; mert egyedül e tekintet bírta a múlt országgyűlés többségét, daczára annak, hogy Európa haladó nemzetei legszegényebbjek közé tartozunk, bennünket a legsúlyosabban megadóztattak nem irigylendő polczára emelni; minek bizonyítványául szolgáljon csak e tény, hogy míg Angliában, földrésznünk leggazdagabb tartományában, a jövedelmi adó a jövedelem: csak 2 1/2 pctjét teszi, nálunk e cím alatt 5 pctet követel a törvény, mi, ha a két ország valóságos pénzügyviszonyát tekintjük, alkalmasint több mint ötször annyi, mint a pénzben oly gazdag Angliában.

És kérjük, mi végett fizetjük e roppant adót, talán productív intézetek létesítésére, anyagi és szellemi haladásunk előmozdítására? Ó nem! hanem fizetjük szomszédaink ábrándos nagyhatalmi ambíciója kielégítésére, s az egymást felváltó nemcsak tehetlen, hanem világos kárunkra működő kormányok roppant hibáinak lehetetlen kiegyenlítésére. Folyvást emelkedő adónknak egyik célja megjutalmazni e tetőkért mindazokat, kik húsz év óta elnyomásunkon működtek, fizetjük most is a fegyvert, melylyel legigáztak, a pálczát, melylyel sújtatták, s marad csaknem semmi, mit nevelésünkre vagy gyümölcsöző intézményekre fordíthatnánk.

Azt mondják, hogy a szabadság pénzbe kerül, hogy ezt drágán kell megvásárolni, nálunk az eset megfordítva áll, mi, valahányszor jobban korlátoztak vagy elnyomtak, annál nagyobb áron fizettük meg az elnyomatás díját.

Pénzbeli szegénységi létünkre mi bírnak Európában a legdrágább vasutakkal s ma holnap legdrágábban fogunk élni Európa Kanánjában.

A szomorú vágy munka és fáradtság nélkül gyorsan meggazdagodni és élvezni, kötelesség teljesítése nélkül, nálunk ijesztő módon elharapódzott és már is sok embert megfosztott verejtékelveken át szerzett vagyonától; de a részvényekkel szédelgést nagy részben a kormány segítette elő lotteríáival, méreg drága vasúti vállalataival és más pénzbeli műveleteivel.

Nem csoda, hogy az önkényes uralom tizen nyolcz év alatti tartamában meghonosította hazánkban az erkölcsi corruptiót, de hogy ez még most is mindinkább terjed, úgynevezett nemzeti kormányunk alatt is, ez közéletünk legsajnosabb nyilvánulása.

A 48-ik alkotmány megállapítja valahára a honpolgárok közti egyenlőséget, legalább elvben, s íme kormányunk céljai elérésére, újra hozza be a nemesítést a sok üres címek és rendek osztogatását, hogy egyéb titkos subvenciókat ne is említsünk.

Ellenben ha kérjük mit tett e kormány a kereskedelem, ipar, tudomány és művészet emelésére; itt a két évi történet könyvében sok fehér lap mellett nem kevés egészen feketére is fogunk akadni.

Még rosszabbul állunk a személyes és vagyon biztonság tekintetében. A tíz évre megszavazott nyolcszáz ezernyi hadsereg, dacára hogy békében élünk a külfölddel, nem képes bennünket pár rablótól megvédeni, erre ismét száz ezer forintot kellett megszavazni és íme ez sem elegendő, sőt egy ideig a posta több vonalon megtagadta az értékszállítást is. A békés demokráta köröket tudták feloszlatni, de rablásokat nem képesek megszüntetni.

Nagy phrasissokkal hirdették szándékukat Buda-Pestet világvárossá emelni, azonban sok holnap óta nagy csend uralkodik e tekintetben s a fővárosért, mely az egész orszáért folyvást tesz áldozatot, a kormány eddig nem tett semmit.

— — —

E roppant bajok orvoslására, melyek hazánk legbensőbb életmagván rágódnak, alig elegendő az országgyűlésnek bármínő hazafias működése, a törvényhozás magába polgári erényt és jellemet nem teremthet; de tehet mégis sokat oly intézmények létrehozására, melyek képesek jövőre jobb állapotot még e tekintetben is előkészíteni.

Ide tartozik első helyen nemcsak a nép, hanem talán még inkább a *m a g a s o s z t á l y o k* nevelése, még pedig nemcsak az ismeretek terjesztése, hanem a jellem a polgári erény kifejtésének elősegítése, és a közép osztálynak elszoktatása az üres címek előtti lealázó meghunyázkodástól. Szüntesse meg valahára a törvényhozás a hüberiség maradványait tökéletesen s töröljön el minden nemesi előjogot. Tisztelet mindenkinek, ki ezt érdemi munkás élete, szilárd jelleme és fáradtsággal szerzett ismerete, tehetsége és tevékenysége után, de nem a henyének, nem az ingadozónak, a hatalom előtt meghajlónak, nem annak, ki tiszteletet vak esetlegi születése, vagy meg nem érdemelt pártoltatás után követel.

Ily hangulat, ily szellem létrehozását segíteni elő oly neveléssel, mely nem az aljasulást, hanem a jellemes önértéket már a fiatalok világában is, a köziskolában, ébreszti, fentartja és fejleszti, ezt teheti az állam, ezt tenni kötelessége.

Diogenes, midőn látta, hogy a megariai juhaiknak nagyobb gondját viselik, mint gyermekiknek, azt mondta: jobb szeretne megariainak kosa, sem mint gyermeke lenni. Mit mondana Diogenes, ha látná, hogy azokat, kik elnyomatásunkra használtatnak, hasonlíthatatlanul jobban díjazzuk, mint azokat, kik szellemünk művelésén fáradoznak? — Ez egyéberánt az európai államok csak nem általános hibája, de azért nem szűnik meg természet és józan értelem elleni lenni s nincs ok rá miért ne legyünk mi első megszüntetésében, mi, kik nagyhatalmi állás után éppen nem vágyunk. Nem látni okát, miért nem lehetne nekünk szert tenni olcsóbb hadseregére, a svacziak előpéldányára, kik fiaikat akkor gyakorolnak fegyverben, midőn ezek örömet játszanak katonáskodással.

Mit vegyes házasságunk Ausztriában méltányosan kívánhatnak tőlünk, azt leginkább ezen úton elérhetjük, mi ezen kívül hátra van az nekik tétova nélkül megadandó, nem ugyan a delegáció tekervényes, hanem az egész országgyűlés egyenes s független elhatározásának útján, mely a lehetőség határain túl nem mehet s melynek tekintettel kell lenni az e lehetőséget világos számokban határozó 40 milliónyira adó hátralékra.

Ezen adó hátralék, mely még a kevésbé megadózott évek hagyománya, matematikailag bizonyítja, hogy az adó már a múltban is tulságos volt, hogy tehát ezt jövőre nem emelni, hanem leszállítani kell; más részt pedig a leszállított adó nagyobb részét, mint jelenleg történik, gyümölcsöző kiadások fődőzésére fordítani szükséges.

A hatalmasaknak, mióta cserben hagyta a vallásos izgatás és elhalványult az arisztokrácia nimbusa, legújabb találmánya a nemzetiségeket egymás ellen felingerelni, hogy így a zavarban könnyebben haláshassanak. Ellenben a kor szelleme a nemzeti ellentétek lehető törlesztésén, kiegyenlítésén, működik úgy, hogy idővel csak azon sajátságok fognak megmaradni, melyekkel a nemzetek, mint külön egyéniségek, békésen megélhetnek egy más mellett s utódaink ép úgy tekintendek vissza efféle viszálykodásunkra, mint tekintünk vissza mi sajnálkozással apáink vallásbeli türelmetlenségére és üldözéseikre.

Az emberi jog magasabb és régebb a nemzeti jognál. Adjunk szabadságot, valódi szabadságot a szó teljes értelmében és meg fog szűnni a nemzetek nyelvbéli súrlódása: ellenben míg a nemzetek engedik, hogy a szabadság ellenei őket felizgathassák s aztán egy más ellenében felhasználhassák, addig a valódi szabadság és testvériség nem létesülhet.

Ezen valódi szabadság alatt pedig nem kell értenünk a hajdani rendi szabadságot, mely, minél alább szállott a polgári osztályok sorozatán, annál inkább csontult és benuult meg, hanem kell értenünk a *d e m o k r a t a* szabadságot, mely egyaránt véd az önkény ellen minden polgárt és kútfejűt, tartózkodás nélkül, elismeri a nép *s o u v e r a n i t á s á t*, mely e névnek megfelelőleg, a népek közti *s o l i d a r i t á s* létrehozását tartja végcéljának.

A pozitív vallások ügyére Magyarországon kevesebb súlyt fektethetünk, mint fektetnek erre másutt; mert gyakorlatban meglehetősen türelmesek vagyunk. Egyéberánt az államnak itt csak annyiban van beavatkozási joga, mennyiben örökönie kell, hogy akárminő pozitív hit, legyen az a többség vagy kisebbség, más hitű polgár politikai és személyes szabadságának útjába ne álljon, jogosult cselekvőségében senkit sem akadályozzon; miért is az iskolát, mint kizárólag polgári intézményt, *t ö k é l e t e s e n* függetlenné kell tenni az egyháztól és a különböző isteni tiszteletet egyes egyedül a templom helyiségére

kell szorítani, valamint ki kell mondani a törvényhozásnak, hogy a politikai jogok gyakorlata teljesen független akárminő hitvallástól.

Tisztelt polgártársak! Ezek azon nézetek és alapelvek, melyeket vallottam mióta eszmélek, s melyek mellett állani fogok életem végéig tántoríthatlanul.

Henszlmann Imre

(Röpirat. Pest, 1869.)

Híresek arcképcsarnoka XLIX. HENSZLMAN IMRE

Született tudós, szélsőbaloldali rohamokkal, de kevés szerencsével. Az egyetlen akadémikus, a kit demokratáink fogtak magoknak. (Schwarz Gyulát t.i. az akadémia fogta magának.)

Képzeltetik olvasóink, minő szörnyű nagy tudós és mily rémítő okos ember Henszlmann ott, a hol csaknem a szó szoros értelmében egyetlen a maga nemében.

Vannak is vele, de nagyra, csakhogy titokban.

Olvasóink azon megindító tevékenységről ismerik őt, melyet a híres magán-régiségár ügyében kifejtett, némi nemű részben kevés szerencsével. Neki egyáltalán nem igen kedvez a szerencse, s csak ezen múlik, hogy nem deákparti.

Hajdan gyengéje volt az aesthetika iránt, vagyis gyöngé oldala az aesthetika volt, s ennek köszöni lételét egy monographia a görög tragoediákról, mely ma leszállított áron kapható, s mely, nem tekintve azt, hogy magyar nyelven van – fordítva, eléggé görögül van arra, hogy Henszlmann írta legyen.

Hanem ő nemcsak az elmélet embere: ő gyakorlati ember is; azért senki se csodálja, ha Szigligeti halála után (mely, kívánjuk, mentül későbbben következze be) ő fogja elnyerni az első díjat a tragoediára.

Van t.i. neki egy ilyen versenydarabja, mely szintén eredeti magyarul fordíttatott; e darab már évek óta megjelent a gyöpon, s fut, de nem több szerencsével, mint mennyivel gazdája rendelkezik.

Ő különben régész is, hanem azt mondják, ez a darab az ő leghíresebb ódonsága, kivéve haját, mely – mint képünkben látszik, korára nézve szintén jóval megelőzte gazdáját.

Ő ezeken kívül építész, s azért olyan szörnyen épületes mindaz, a mi tőle kikerül.

Ő tehát: szépész, régész és építész.

Csakhogy szép ész rég volt, arra pedig, hogy rég ész legyen, nem eleget építhetni reá.

Ez az ő fátuma, mely a görög tragoediákból maradt reá.

Legújabbán egy „M o h á c s i v e s z e d e l e m” című munkán dolgozik. A Cselepatákat csapra ütött baglyasi bikavér fogja képviselni; Tomori is fog benne szerepelni, csakhogy S t e r b a m b a János lelkes lekésznek fogják nevezni. Szigetvárról át fog rándulni néhány vértanulatlan demokrata, Szapuló János Zsigmond nem fog elkésni a csatamezőről; de azért a hős, Henszlmann Imre maga, bukni fog.

De azért politikai halála után hasznát fogják venni a gazdasszonyok a mohácsi térségnek káposztás kertjeiben.

Epitaphiumát íme előre megírjuk:

Oh szépész, régész, építész, s bármicsodás ész,

Kit a Cselébe kevert szélbali észficzamod:

Nem marada a sok észből más teneked, csak a bámész,

Mert a sok észnek lett bús temetője Mohács.

B.J.

(Borsszem Jankó, 1869. febr. 14. II. évf. 59. sz. 64. lap)

Beiträge zur Biographie von Imre Henszlmann

(Herausgegeben von Árpád Timár)

Das erste Dokument ist eigentlich eine Selbstbiographie. Henszlmann bewarb sich im Jahre 1865 um den Direktorenposten am Budapester Nationalmuseum. In seiner Bewerbung beschrieb er ausführlich seine bis dahin entfaltete Tätigkeit, sein wissenschaftliches Wirken und gab seine biographischen Daten an. Die nächsten zwei kürzeren Schriften aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts dokumentieren die damalige Einschätzung von Henszlmanns Tätigkeit. Die vierte Schrift ist Henszlmanns politisches Programm aus dem Jahre 1869, als er bei den Parlamentswahlen als ultralinkler Kandidat auftrat. Die letzte Schrift enthält die zeitgenössische satirische Kritik dieses politischen Auftritts.

HENSZLMANN IMRE IRODALMI MUNKÁSSÁGA

(Közli: Tímár Árpád)

RÖVIDÍTÉSEK

AÉ	Archaeologiai Értesítő
AK	Archaeologiai Közlemények
Ak. Ért	A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője (1867–1889)
APL	Abendblatt des Pester Lloyd
Ath	Athenaeum (1837–1843)
BSz	Budapesti Szemle (1857–1944)
MAÉ	Magyar Academiai Értesítő (1840–1866)
Mittheilungen	Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale
MO	Magyarország (1861–1862)
MS	Magyar Sajtó (1855–1865)
MSzSz	Magyar Szépirodalmi Szemle
MU	Magyar Újság (1867–1875)
OB	Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst
PH	Pesti Hírlap (1841–1848)
PL	Pester Lloyd
PN	Pesti Napló
RPD	Regélő Pesti Divatlap
S	Sürgöny (1860–1867)
Schematismus	Schematismus cleri archi-dioecesis Colocensis et Bacsienensis (Kalocsa)
UR	Ungarische Revue
Viertel	Vierteljahrschrift aus und für Ungarn (Lipce)
VU	Vasárnapi Újság

KÖNYVEK

Dissertatio inauguralis medica pertractans generalia de voce quam pro doctoris medicinae laurea rite obtinenda in antiquissima ac celeberrima caes. reg. universitate patavina publicae eruditorum disquisitioni submittit Emericus Henszlmann Hungarus Cassoviensis. Venetiis. Apud Franciscum Andreola. MDCCCXXXVII. 26 lap

Brutus und die Tarquinier. Historische Tragödie in vier Aufzügen von E. H... Pest, 1837. 110 lap

Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelés közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pest, 1841. 134 lap

Kassa városának ó német stílusú templomai. Pest, 1846. 25 lap, XII tábla

Catalogue of the Collection of the Monuments of Art Formed by the Late Gabriel Fejérváry, of Hungary; Exhibited at the Apartments of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland. Arranged and Described by Doctor E. Henszlmann. London: Trubner and Co. 1853. 42 lap

Notre-Dame-de-la-Treille. Mémoire sur le projet LHR [Reims, 1856.]

Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII^e dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI^e siècle; découverte et publiée par Emeric Henszlmann de l'Académie Nationale de Hongrie. Première partie. Style égyptien. – Ordre dorique. Avec Atlas. Paris, 1860. 175 lap

Méthodes des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen-âge par M. Le Dr Henszlmann. Un Volume in-folio de planches et un Volume in-quarto de texte, en deux parties. Atlas. Paris [é. n.]

A székes-fehérvári ásatások eredménye. Pest, 1864. 226 lap, IX tábla

Régészeti kalauz különös tekintettel Magyarországra. Kiadta a Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága. II. rész. Középkori építészet (250 fametszettel). Pest, 1866. 150 lap

Pécsnek középkori régiségei. I. rész. A pécsi székes-egyháznak építésze. Magyarországi régészeti emlékek. I. kötet. Pest, 1869. 97 lap, 54 ábra, VIII tábla

Pécsnek középkori régiségei. II. rész. A pécsi székes-egyháznak domborművei. Magyarországi régészeti emlékek. I. kötet. II. rész. Pest, 1870. 101–372. lap, 160 ábra

Pécsnek régiségei. III. rész. Első és második függelék a pécsi székes-egyház magán-iratához és a pécsi ó-keresztény sír-kamara. Magyarországi régészeti emlékek. II. kötet. I. rész. Budapest, 1873. 165 lap, 21 ábra, IV tábla

Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa Dr. Ludwig Haynald. Leipzig, 1873. 222 lap, 114 ábra

Tanulmányok a góthok művészetéről. Szétfoglaló értekezés. (Olvastatott a M. T. Akadémia 1874. január 12-ki ülésén.) Budapest, 1874. 24 lap, 18 kép

Die Kunst der Gothen von Dr. Emerich Henszlmann. Mit 17 Holzschnitten. Wien, 1874. 13 lap

A bécsi 1873. évi világ-tárlatnak magyarországi kedvelőinek régészeti osztálya. Magyarországi régészeti emlékek. II. kötet. II. rész. Budapest, 1875/6. 336 lap, 277 ábra, X tábla

Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílusú műemlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876. 177 lap, III tábla, 287 ábra

A magyarországi árvízkárosultak javára Budapesten gr. Károlyi Alajos palotájában 1876. évi májusban rendezett műipari és történelmi emlék-kiállítás tárgyainak lajstroma. Készítették dr. Henszlmann Imre és Bubits Zsigmond. (Szerk. Szalay Imre.) Budapest, 1876. 48 lap

Katalog der zum Besten der Überschwemmten Ungarns zu Budapest im Palais des Grafen Alois Károlyi im Mai 1876 veranstalteten Ausstellung kunstgewerblicher und historischer Denkmäler. Zusammenge stellt von Dr. Emerich Henszlmann und Abt Sigismund v. Bubits, redigiert Emerich v. Szalay. Budapest, 1876. 54 lap

L'age du fer. Étude sur l'art gothique. Budapest, 1877. 43 lap, 42 ábra

Lőcsének régiségei. Magyarországi régészeti emlékek. III. kötet. II. rész. Budapest, 1878. 163 lap, 88 ábra, XIV tábla

A művészet története. [Sokszorosított kézírás]

– Ókor művészete. 536 lap

– A klassikai plasztika és festészet történelme. Dr. Henszlmann Imre egyet. nyilv. r. tanár előadásai nyomán. Kiadja Hofrichter József és Tuschek Gyula III. trj. Budapest, 1879. 336 lap

– Ókeresztény byzanti és román művészet. 609 lap

– Francia vagy csúcsíves stílus. 534 lap

– Olasz iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. r. egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör. 1882. 698 lap

– Görög-római plastica. 210 lap

– Párhuzam a klassikai és keresztény művészet között. 319 lap

– Antwerpeni iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. rendes egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör 1881–82. 144 lap

– Hollandi iskola. Dr. Henszlmann Imre ny. rendes egyetemi tanár nyomán írta Dvorcsák Ferenc rajztanárjelölt. Kiadja a rajztanár képezdei társaskör. 1882. 108 lap

Magyarország csúcsíves stílusú műemlékei. Győr, Soprony, Pozsony, Sz.-György, Bazin, Modor és Nagy-Szombat. Budapest, 1880. 221 lap, 191 ábra

A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom. Írták Reissenberger Lajos és Henszlmann Imre. Budapest, 1883. 85 lap, 20 ábra

Die Nibelungen von Hanns Melzn. Leipzig, 1886. 103 lap

FORDÍTÁSOK

Bericht über die erste ungarische Gewerbsausstellung im Jahre 1842. Im Auftrage des leitenden Ausschusses des ungarischen Industrie-Vereins verfaßt von Ludwig Kossuth, Vicedirektor des leitenden Ausschusses. Aus dem Ungarischen übersetzt von Emrich Henszlmann, Mitglied des Leitenden Ausschusses. Pesth, 1843. 58 lap

Gesetzvorschlag über die Volkserziehung im Königreiche Ungarn. Aus dem Ungarischen übersetzt von Dr. Emrich Henszlmann. Tirnau, 1844. 40 lap

Ungarn und seine Völker in Original-Abbildungen. Geographisch-, ethnographisch-, statistische und historische Zeitschrift. Unter der Aufsicht von Alexius Fényes und Johann Luczenbacher. Redigiert und herausgegeben von Emerich Vahot. Übersetzt von Dr. Emerich Henszlmann. I. tes Heft. Pesth, 1846. 19 lap

Die Reform in Ungarn. Aus dem Ungarischen des Freiherren Joseph Eötvös. Uebersetzt von Dr. H... Leipzig, 1846. 274 lap

Die mittelalterliche Kirchen-Baukunst in England. Von M. Holbeche Bloxam. Nach der 7. Auflage übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren. Leipzig und Pest 1847. 180 lap

CIKKEK, TANULMÁNYOK

Der Baumeister Hild in einigen seiner Werke

Pesther Tageblatt, 1839. juli. 5. 6. 7. 9. 158. 159. 160. 161. sz. 1558–1560. 1569–1570. 1581–1582. 1592–1594. lap

Ungarische Volkssagen nach Fr. v. Pulszky, von Dr. E. Henszlmann. Die unterirdischen Dörfer

Pesther Tageblatt, 1840. febr. 11. 36. sz. 141. lap

Általános nézetek az egyiptusi művészetekről

Ath. 1840. ápr. 2. IV. évf. I. félév 27. sz. 417–424. lap

A bécsi műkiállítás 1840-ben

Ath. 1840. máj. 24. IV. évf. I. félév 42. sz. 661–665. lap

Aufruf zur Errichtung eines Dampfbades

Pesther Tageblatt, 1840. juni. 3. 132. sz. 525–526. lap

Hogyan lehet korunkban régi műtárgyakat előadni?

Ath. 1840. juni. 11. 14. IV. évf. I. félév 47. 48. sz. 737–742. 753–759. lap

A rajzoló művészetek földadata

Budapesti Szemle, 1840. II. kötet, 193–234. lap

Nyilatkozás a művészet ügyében

Ath. 1841. ápr. 27. V. évf. I. félév, 50. sz. 800. lap

Műgyesületek

Ath. 1841. juli. 1. 4. 6. V. évf. II. félév, 1. 2. 3. sz. 5–11. 17–24. 33–40. lap

Nézetek az 1841-ki pesti műkiállítás iránt

PH 1841. juli. 24. I. évf. 59. sz. 497–499. lap

A Libay-féle mellszobor ügyében

PH 1841. okt. 16. I. évf. 83. sz. 702–703. lap

Jegyzetek e levélre

Ath. 1841. okt. 24. V. évf. II. félév, 50. sz. 797–798. lap

Libay úrnak

PH 1841. dec. 4. I. évf. 97. sz. 819. lap

A velencei kalmár

RPD A Regélő Tárczája, 1842. jan. 8. I. évf. 3. sz. 22. lap

A Pesti Hírlapbani fővárosi újdonságok írójának

Ath. 1842. jan. 11. VI. évf. I. félév, 5. sz. 79–80. lap

Kegyenc, szomorújáték öt felvonásban, írta gr. Teleki László

RPD A Regélő Tárczája, 1842. jan. 12. 15. 19. I. évf. 4. 5. 6. sz. 27–30. 37–39. 44–47. lap

Felelet Frankenburg úrnak

Ath. 1842. jan. 25. VI. évf. I. félév, 11. sz. 173–175. lap

Drámai jellemek

RPD 1842. febr. 2. I. évf. 10. sz. 76–80. lap

Lendvay jutalmára (előszőr) Julius Caesar, szomj. 5 felv. Írta Shakespeare, ford. Vörösmarty

RPD A Regélő Tárczája, 1842. márc. 2. 5. I. évf. 18. 19. sz. 140–141. 146–150. lap

Miért tetszik a francia dráma?

RPD A Regélő Tárczája, 1842. ápr. 17. I. évf. 31. sz. 242–243. lap

Észrevételek a „Róma művészeti tekintetben” című cikkre

Ath. 1842. ápr. 21. VI. évf. I. félév, 48. sz. 767. lap

Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a miénkre. Felolvastatott a tudós társaság m. é. decemberben tartott kis gyűlésében

RPD A Regélő Tárczája. 1842. máj. 1. 5. 8. 12. I. évf. 35. 36. 37. 38. sz. 274–276. 282–285. 291–293. 298–300. lap

Az 1842-ki műkiállítás Pesten

RPD 1842. júl. 17. 21. 24. I. évf. 57. 58. 59. sz. 493–495. 511–512. 525–528. lap

Magyarország és a keleti kérdés I–II–III.

PH 1842. nov. 13. 17. dec. 1. II. évf. 195. 196. 200. sz. 801–802. 809–810. 843–844. lap

Észrevételek Pulszky Ferenc úrnak „Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelés” című munkának folyó f. é. Athenaeum 15-ik számában megjelent bírálatára

RPD 1842. aug. 11. I. évf. 64. sz. 601–605. lap

Shakespeare Othellója, a nemzeti színház közönsége, és az Athenaeum színi kritikája

RPD 1842. nov. 20. I. évf. 93. sz. 1067–1070. lap

A dráma alap-elvei

RPD 1843. jan. 8. 12. 15. 19. II. évf. 3. 4. 5. 6. sz. 75–82. 110–116. 140–144. 172–180. lap

Nyilatkozat [a Shakespeare Othellója óta nem írt színbírálatot]

RPD 1843. febr. 5. II. évf. 11. sz. 347. lap

Figyelmeztetés Shakespeare harmadik Richardjára (Felolvastatott a Körben marc. 5-kén, a m. t. társaságban marc. 6-kán)

RPD 1843. márc. 12. 16. 19. II. évf. 21. 22. 23. sz. 643–652. 683–690. 715–722. lap

Válasz [országgyűlési ügyek]

PH 1843. okt. 29. III. évf. 295. sz. 737. lap

Egy pár szó Dürer Albrecht kellő méltánylására (Előterjesztett a m. acad. kisgyűlésben april. 25. május 9. és 23. 1842.)

Tudománytár. Értekezések. 1843. VII. évf. 13. kötet, 52–63. 105–125. 131–138. lap

Ungarns sprachverschiedene Völkerstämme

Viertel. 1843. I. füzet, 1–60. lap

Ueber das Stimmrecht der königlichen Freistädte auf dem ungarischen Reichstage

Viertel. 1843. II. füzet, 27–131. lap

Ungarische Wirren und Zerwürfnisse

Viertel. 1843. II. füzet, 162–168. lap

Angelegenheiten der königlichen Freistädte

Viertel. 1843. II. kötet. 1. füzet, 121–185. lap

Recurs, welchen einige slovakische Seelsorgen und Schullehrer im Mai des Jahres 1842 im Wien eingerichtet

Viertel. 1843. II. kötet, 1. füzet. 186–208. lap

Fernere Entwicklung der Städtefrage

Viertel. 1843. II. kötet. 2. füzet. 13–54. lap

Einleitung

Viertel, 1843. III. köt. I. füzet, 1–18. lap

A hellenek rajzoló művészei Nagy Sándor koráig arcképet nem készítettek. Mutatványul H. Inek a Kisfaludy társaságban előterjesztett beköszöntő munkájából

RPD 1844. jún. 13. 16. 20. 23. 27. III. évf. 47. 48. 49. 50. 51. sz. 733–740. 753–757. 769–773. 790–794. 801–805. lap

Hölgy-vezető a pesti műkiállításban 1844

Életképek, 1844. aug. 14. 21. 28. I. évf. 7. 8. 9. sz. 205–209. 242–247. 281–285. lap

Alexy szobormintája. Pótlék „Hölgy-vezető a pesti műkiállításban” című cikkhez

Életképek, 1844. szept. 25. I. évf. 13. sz. 407–411. lap

Magyar Akadémia

PH 1844. okt. 17. IV. évf. 396. sz. 709. lap

[Tudósítás Jerney János úti jelentéséről]

[Schedius Lajos, Schedel Ferenc, Kállay Ferenc és H. I. aláírásával]

MAE 1844. okt. IV. évf. VI. sz. 152–157. lap

- Még egy szó az országházi pályadolgozatok ügyében
PH 1844. nov. 10. IV. évf. 403. sz. 770. lap
- Die Pesther Kunstausstellung
OB 1844. nov. 16. I. évf. 66. sz. 521–528. lap
- [Jelentés a Jerney János által beküldött két szoborfőről]
[Schedel Ferenc, Luczenbacher János, Kállay Ferenc és H. I. aláírásával]
MAE 1844. nov. dec. IV. évf. VII. sz. 216–220. lap
- Magyar Academia
PH 1844. dec. 12. IV. évf. 412. sz. 844. lap
- Anhang. Namhafte Veränderungen, welche der Entwurf der Kreisdeputation in den Kreissitzungen vom 26. September bis 8. November, und vom 21. bis 27. November erlitten
Gesetzvorschlag über Ungarns Freistädte. Entworfen von der zu diesem Behufe vom Reichstage des Jahres 1843 ausgesandten Circulardeputation. Tirnau, 1844. 65–85. lap
- Magyar Akadémia
PH 1845. jan. 5. 9. 12. V. évf. 419. 420. 421. sz. 10. 16–17. 23–24. lap
- Die ungarische Bühne
OB 1845. márc. 6. 8. 11. II. évf. 28. 29. 30. sz. 217–221. 229–231. 238–240. lap
- Az 1845 d. évi pesti műkiállítás
PH 1845. szept. 5. V. évf. 533. sz. 159–160. lap
- Figyelmeztetés a művészet maradványai megőrzése iránt
PH 1845. szept. 19. V. évf. 541. sz. 191–192. lap
- Albrecht Dürer, als Zeichner betrachtet
OB 1845. szept. 20. 23. 25. II. évf. 113. 114. 115. sz. 881–885. 889–892. 897–902.
- Gebäude altdeutschen Styls zu Bartfeld in Oberungarn
OB 1845. okt. 14. 16. II. évf. 123. 124. sz. 953–956. 963–968. lap
- A Magyar Akadémia
PH 1845. nov. 18. 20. V. évf. 575. 576. sz. 330. 333–334. lap
- Előfizetési jelentés. Magyarországi Sz. Erzsébet temploma s a közelében fekvő Sz. Mihály-kápolna Kassán...
PH 1845. dec. 19. V. évf. 593. sz. 403. lap
- Die Pester Kunstausstellung im Jahre 1845
OB 1845. dec. 20. II. évf. 152. sz. 1185–1188. lap
- Irodalmi értesítő. A fedelek ismerete és rajzolása, írta Beregszászi Pál, ...
PH 1846. febr. 17. VI. évf. 626. sz. 110. lap
- Szentségház a Sz. Erzsébet-egyházban Kassán
Életképek, 1846. febr. 28. III. évf. 9. sz. 261–265. lap
- Der Tabernakel der heiligen Elisabeth von Thüringen zu Kaschau
OB 1846. ápr. 11. III. évf. 44. sz. 341–343. lap
- A falu jegyzője. Írta b. Eötvös József 's a't.
Irodalmi Ö. Melléklet az „Életképek”-hez, 1846. aug. 1. 1. sz. 1–16. lap
- Az 1846. évi pesti műkiállítás
PH 1846. aug. 13. VI. évf. 725. sz. 99–100. lap
- A legújabb magyar regény-irodalom. I. „A falu jegyzője”, báró Eötvös Józseftől. II. „Meghasonlott kedély”, Kelmény Lászlótól. III. „Akarat és hajlam”, Jósika Miklóstól. IV. „Hazai rejtelmek”, Kuthy Lajostól.
Életképek, 1846. aug. 15. 22. 29. III. évf. 7. 8. 9. sz. 212–216. 243–244. 283–286. lap
- Die Pesther Kunstausstellung im Jahre 1846
OB 1846. szept. 1. III. évf. 105. sz. 817–820. lap
- Die neuere ungarische Romanliteratur
OB 1846. nov. 7. 10. 12. 14. III. évf. 134. 135. 136. 137. sz. 1041–1046. 1052–1056. 1060–1064. 1069–1071. lap
- Kassa, sz. kir. város
Magyarföld és népei, 1846. I-ső füzet, 15–19. lap

Die königl. Freistadt Kaschau

Ungarn und seine Völker in Original-Abbildungen. Pesth, 1846. 13–17. lap

Fejérváry Gábor eperjesi museumának ismertetése

Magyarföld és népei, 1846. III-dik füzet, 7–12. lap

A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára

A Kisfaludy-Társaság Évtapjai, MDCCCXLIII–MDCCCXLV. 1846. VII–VIII. évf. I. kötet, 125–428. lap

[Schedel Ferenc: A műfordítás elveiről. Henszlmann Imre hozzászólása 1846. jan. 9.]

A Kisfaludy-Társaság Évtapjai, MDCCCXLIII–MDCCCXLV. 1846. VII–VIII. évf. II. kötet, 72–75. lap

Mit tartunk az irányköltészetről

MSzSz 1847. jan. 24. 4. sz. 49–53. lap

[a marmaros-szigeti ref. templomban, a mészréteg alatt fennmaradt régi falfestményekről...]

MAÉ 1847. február VII. évf. 2. sz. 32–38. lap

Hellen Classicusok magyar fordításokban. Kiadja a magyar tudós társaság. Második kötet, e külön cím alatt is: Homer Odysseája. Hellénből Szabó István. Pesten, 1846.

MSzSz 1847. ápr. 4. 11. – 14. 15. sz. 219–223. 238–243. lap

[a kassai székesegyház főoltára képeinek tudományos ismertetése...]

MAÉ 1847. júni. VII. évf. 6. sz. 159–160. lap

Magyarországi Szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei

(Magyarázva Henszlmann Imre által a t. társaság történeti osztályának ülésében jan. 21. 1847.)

MSzSz 1847. júli. 4. 11. 18. 25. aug. 1. – 1. 2. 3. 4. 5. sz. 1–7. 24–30. 36–42. 51–55. 70–74. lap

[Jelentés Felső-Őr, Zirc, a pannonhegyi templom és a Gizella palást ügyében]

MAÉ 1847. aug. VII. évf. 7. sz. 233. lap

A népmese Magyarországon. (Henszlmann Imre által fejtegetve. Olvastatott július 31. 1847. a Kisfaludy-Társaság havi ülésében.)

MSzSz 1847. aug. 8. 15. 22. 29. szept. 5. 12. 19. 26. okt. 3. 10. nov. 21. 28. dec. 5. 14. – 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 21. 22. 23. 24. sz. 81–86. 100–106. 117–122. 133–141. 152–156. 164–172. 181–188. 200–207. 213–220. 228–236. 321–324. 346–349. 361–366. 379–380. lap

A pesti műkiállítás 1847-ben

MSzSz 1847. aug. 22. 8. sz. 122–126. lap

A pesti műkiállítás 1847-ben. (A Szépirodalmi Szemle után)

PH 1847. aug. 26. 938. sz. 133–134. lap

Az esztergomi vár régiségei

Magyar Hajdan, 1847. 28–29. lap

A pannonhalmi benedekrendi apátság al- és feltemploma

Magyar Hajdan, 1847. 36–37. lap

Természettani, földrajzi, csillagászati és archaeológiai szakosztály. Jegyzőkönyv

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Kassa-Eperjesen tartott hetedik nagygyűlésének történeti vázlata és munkálatai. Pest, 1847. 154–157. lap

Vorwort

Bloxam: Die mittelalterliche Kirchen-Baukunst in England. Leipzig und Pest, 1847. 3–34. lap

(A szláv országgyűlés Bécsben)

PH 1848. szept. 21. VIII. évf. 166. sz. 887–888. lap

Ki Bécsből Pestre jó...

PH 1848. szept. 23. VIII. évf. 168. sz. 895. lap

A képzőművészetek fejlődése

Értesítő, 1852. márc. 11. 16. 18. I. évf. 17. 19. 20. sz. 129–131. 145–146. 153–154. lap

Felvilágosító észrevételek a középkori egyházépítészet alkotási szabályainak fölfedezését szembe-tüntető némely rajzokra vonatkozólag. Felolvasta Henszlmann tudor Londonban a brit építészek királyi intézetének rendszerinti közgyűlésén, december 6. 1852.

MAÉ 1853. ápr. XIII. évf. II. sz. 45–50. lap

A kassai dóm építője

Új Magyar Múzeum, 1858. júni. VIII. évf. VI. füzet, 297–298. lap

- A középkori építészet. (Olvastatott a M. T. Akadémia üléseiben)
BSz 1860. XI. köt. XXXVII. füzet, 309–333. lap, 1861. XII. kötet, XXXVIII–XXXIX. füzet, 118–149. lap
- A magyar Akadémia épülete. (Olvastatott a nemzeti Akadémia összes ülésében jan. 28-án)
PN 1861. jan. 31. febr. 1. 2. 12. évf. 26. sz. 1–2. lap, 27. sz. 1–2. lap, 28. sz. 1. lap
- A M. Tud. Akadémia épülete (Olvastatott az Akadémia jan. 28-ai összes ülésében)
MO 1861. jan. 31. febr. 1. 5. I. évf. 26. sz. 2–3. lap, 27. sz. 2. lap, 29. sz. 2. lap
- A magyar Akadémia épülete (Olvastatott az Akadémia közös ülésében jan. 28-án)
S 1861. jan. 31. febr. 1. I. évf. 26. sz. 1–2. lap, 27. sz. 1–2. lap
- Das Gebäude der Ungarischen Akademie. (Vorgetragen in der Gesamtsitzung der ungarischen Akademie, am 28. Jänner.)
PL 1861. jan. 31. febr. 1. VIII. évf. 27. sz. 2. lap, 28. sz. 2–3. lap
- Minő stílusban építsük a M. Tud. Akadémia épületét?
BSz 1861. XII. köt. XL. füzet, 370–379. lap
- Der gotische Baustyl
PL 1861. febr. 14. VIII. évf. 38. sz. 2. lap
- Válasz
S 1861. febr. 15. I. évf. 38. sz. 1–2. lap
- [A Théorie des proportions... ismertetése]
Mittheilungen. 1861. máj. VI. évf. 5. sz. 135–136. lap
- Generalversammlung des Vereines für Bildende Künste
PL 1861. jún. 13. VIII. évf. 138. sz. 2. lap
- Entgegnung, in Angelegenheit des Akademiebaues
PL 1861. júl. 19. VIII. évf. 168. sz. 2. lap
- A magyar tudományos akadémia épülete
MO 1861. dec. 10. I. évf. 287. sz. 2–3. lap
- Adalékok a magyar ikonographiához. I. Mátyás király egykorú arcképei
AK 1861. II. köt. 115–125. lap
- I. Mátyás király állítólagos építőmesterének kézirati munkája
AK 1861. II. köt. 165–173. lap
- Az akadémia háza. A) Bérház. B) Építkezési költség. C) Felszerelési költség
MO 1862. jan. 5. 8. 9. II. évf. 4. sz. 2. lap 5. sz. 2–3. lap 6. sz. 2–3. lap
- Az Akadémia háza
MS 1862. jan. 9. VIII. évf. 6. sz. 23. lap
- Az akadémia háza felszerelési költségeiről
MS 1862. jan. 10. VIII. évf. 7. sz. 27. lap
- Válasz az akadémiai palota ügyében
S 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 2. lap
- Jelentés [A londoni világkiállításra küldendő magyar művészeti tárgyak...]
MO 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 3. lap
- Jelentés [A londoni világkiállításra küldendő magyar műtárgyak zsűrijéről]
S 1862. jan. 14. II. évf. 10. sz. 3. lap
- Figyelmeztetés [A londoni világkiállítás anyagainak kiállítása Pach zonograkereskedő termeiben]
S 1862. febr. 6. II. évf. 30. sz. 2. lap
- Jelentés [A londoni kiállítás anyagának kiállításáról]
S 1862. febr. 25. II. évf. 46. sz. 2. lap
- Az Akadémia palotájának eddigi története
Kritikai Lapok, 1862. márc. 1. I. évf. 1. sz. 10–23. lap
- Henszlmann Imre jelentése a „képző művészek társulata” helyzetéről
MS 1862. ápr. 1. VIII. évf. 75. sz. 297–298. lap
- A magy. képzőművészeti társulat
Kritikai Lapok, 1862. ápr. 1. I. évf. 3. sz. 82–86. lap

Die Ausgrabungen in Stuhlweißenburg

PL 1862. szept. 28. okt. 12. 15. 19. 30. nov. 9. 23. IX. évf. 223. sz. 2. lap, 235. sz. 2. lap, 237. sz. 2. lap, 241. sz. 2. lap, 250. sz. 2. lap, 258. sz. 2. lap, 270. sz. 2. lap

A fehérvári ásátások

MS 1862. szept. 30. okt. 9. 15. 19. 30. nov. 4. VIII. évf. 224. sz. 893–894. lap, 232. sz. 925. lap, 237. sz. 945–946. lap, 241. sz. 961–962. lap, 250. sz. 997–998. lap, 253. sz. 1009. lap

Jelentés a fehérvári ásátások eredményéről

MS 1862. nov. 20. VIII. évf. 267. sz. 1065–1066. lap

[Előleges jelentés a székesfehérvári ásátások eredményeiről]

PN 1862. nov. 20. XIII. évf. 267. sz. 2. lap

Kubinyi Ferenc, Ipolyi Arnold és Henszlmann Imrének az Akadémia megbízásával tett konstantinápoly-athéni tudományos útjokról az akadémiának benyújtott jelentések

PN 1862. jún. 18. 19. XIII. évf. 139. sz. 1–2. lap, 140. sz. 2. lap

[Kubinyi Ferenc, Ipolyi Arnold és Henszlmann Imre jelentése konstantinápoly-athéni tudományos útjukról]

MO 1862. jún. 19. II. évf. 140. sz. 1–2. lap

Magyar Tudományos Akadémia [Kubinyi, Ipolyi és Henszlmann jelentése konstantinápolyi és athéni útjukról]

Alföld, 1862. jún. 21. 22. II. évf. 141. sz. 2–3. lap, 142. sz. 2–3. lap [a PN cikkének utánkölése]

Henszlmann Imre jelentése a székesfehérvári régiségekről

VU 1862. júl. 13. 20. 27. aug. 3. IX. évf. 28. 29. 30. 31. sz. 330–331. 342–343. 354–356. 366–368. lap

Die romanische Kirche zu Klein-Bény in Ungarn

Mittheilungen, 1862. szept., okt. VII. évf. 9. 10. sz. 233–237. 261–274. lap

[A kisbényi templom oszlopfőiről]

BSz 1862. XIV. köt. XLVI–XLVII. füzet, 452–453. lap

[Jelentés a kassai építkezésekről]

BSz 1862. XIV. köt. XLVI–XLVII. füzet, 466. lap

Párisi levelek

MS 1863. febr. 19. márc. 4. 11. ápr. 15. máj. 19. IX. évf. 40. sz. 1. lap, 51. sz. 1. lap, 57. sz. 1. lap, 85. sz. 1. lap, 114. sz. 1. lap

Über die Resultate der im verflossenen Jahre zu Stuhlweissenburg ...

Mittheilungen, 1863. febr. VIII. évf. 2. sz. 52–53. lap

A Kis-bényi román ízlésű egyház

AK 1863. III. köt. 3–32. lap

Bajza Jenő „Zách Felicián”-járól

Fővárosi Lapok, 1864. febr. 5. I. évf. 28. sz. 111. lap

A rómaiak Balaton parti útjai

Magyar Képzőművész, 1864. ápr. 5. I. évf. 1. sz. 5–7. lap

Helyreigazított adatok Alexyrről

Az Ország Tükre, 1864. júli. 1. III. évf. 19. sz. 224. lap

A művészet fejlődésének törvényei

Magyar Képzőművész, 1864. máj. 20. I. évf. 4. sz. 55. lap

Die Stuhlweißenburger Kirche

PL 1864. júni. 4. XI. évf. 126. sz. 2. lap

A pécsi székesegyház két katakombája

MS 1864. jún. 11. X. évf. 132. sz. 622–623. lap

Die romanische Kirche in Sz. Ják

PL 1864. júli. 16. XI. évf. 161. sz. 2. lap

Alexy domborművei a pesti redoute-épületen

VU 1864. júli. 17. XI. évf. 29. sz. 288–289. lap

[Jelentés a pécsi építészeti felfedezésekről]

BSz 1864. XIX. köt. LXII–LXIII. füzet, 319. lap

[Előadás a bizánci építészetéről]

BSz 1864. XXI. köt. LXVIII–LXIX–LXXX. füzet, 375–379. lap

Tanulmányok a középkori román építészeti chronologia köréből, tekintettel a magyar műemlékekre

AK 1864. IV. köt. 65–98. lap

A szathmári püspöki megyének középkori építészeti régiségei

AK 1864. IV. köt. 125–157. lap

A művészet fejlődésének törvényei (tézisek)

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1863. szeptember 19–26. Pesten tartott IX. Nagygyűlésének történeti vázlata és munkálatai. (Szerk. Szabó József) Pest, 1864. 358–359. lap

A vigadói Attila-freskók ügyében [A cikk aláírói még: Ligeti Antal, Telepy Károly, Orlai Soma és Véber Henrik]

MS 1865. febr. 14. XI. évf. 36. sz. 154–155. lap

Attila lakomája még egyszer

MS 1865. febr. 25. XI. évf. 46. sz. 196–197. lap

Das mittelalterliche Wohnhaus in Oberungarn

PL 1865. júni. 25. XII. évf. 145. sz. 2. lap

A kereszt az építészeti alaptervben

Új Korszak, 1865. júli. 10. 17. I. évf. 2. 3. sz. 30. 45–47. lap

Die alte Dekorationsmalerei mit Bezug auf die Restauration des Preßburger Domes

PL 1865. júli. 12. XII. évf. 158. sz. 2–3. lap

A régi emlékek díszítő festészete

Új Korszak, 1865. aug. 21. I. évf. 8. sz. 136–137. lap

Adler Vince

VU 1865. aug. 27. XII. évf. 35. sz. 433–434. lap

A görög nem-egyesültek temploma Ráczevén

Győri Történelmi és Régészeti Füzetek, 1865. III. köt. 289–296. lap

Eine archäologische Reise in der Szathmárer Diöcese Ungarns Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben, 1865. VI. köt. 161–169. 202–209. 243–245. 306–310. lap

Kanitz Ferenc: Serbiens Byzantinische Monumente. [könyvism.]

BSz 1865. Új folyam I. köt. 2. füzet, 352–355. lap

[Akadémiai előadás a pozsonyi templom restaurálásáról és a középkori templomok falfestéséről]

BSz 1865. Új folyam II. köt. 6. füzet, 309–310. lap

Böhm Dániel József

BSz 1865. Új folyam III. köt. 10. füzet 454–461. lap

Archaeologiai kirándulás Abaúj és Sáros vármegyébe. Osztropataki régiségek. Középkori út Kassáról Lőcsére. Kassa városának némely középkori emléke. A kassai székesegyház restaurációja. Okiratokon elkövetett vandalizmus.

AK 1865. V. köt. 87–106. lap

Jelentés a bányavárosokba tett régészeti kirándulásról. I. Selmec-Bánya

AK 1865. V. köt. 145–154. lap

[Műtárgyleírások]

Névsorozata azon ipar, régészeti és műkiállításnak, mely a magyar orvosok és természet bűvárok összejezte alkalmával Pozsonyban rendeztetett. A kiállítás megnyitattik 1865. év. aug. 27-ikén. 76 lap

A művészet fejlődésének törvényei. Az építészet általán tekintve

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1864. augusztus 24-től szeptember 2-ig Maros-vásárhelyt tartott X. Nagygyűlésének történeti vázlata és Munkálatai (szerk. Szabó József) Pest, 1865. 294–298. lap

Die nordfranzösische Abtei- und Kathedralkirche

Mittheilungen, 1865. X. évf. CIII–CXI. lap

Die mittelalterliche Baukunst in Ungarn

Oesterreichische Revue, 1865. III. évf. I. köt. 161–172. lap: I. Das XI. und XII. Jahrhundert. II. köt. 186–207. lap: II. Der romanische Styl im XIII. Jahrhundert. III. köt. 166–186. lap: III. Die Zeit des frühen Spitzbogenstyles. VI. köt. 160–183. lap: IV. Das XIV. und XV. Jahrhundert. VII. köt. 147–167. lap: V. Das XIII., XIV., XV. und der Anfang des XVI. Jahrhunderts. Baudenkmäler der Aba-

- ujvárer, Schároscher und Zipser Graffschaft. 1866. IV. évf. IX. füzet 112–130. lap: VI. Kremnitz, Schemnitz, Neusohl. X. füzet 132–140. lap: VII. Die Kirchen und Capellen von St. Benedict, Neutra, Tyrnau, Skalitz und St. Georgen. XII. füzet 205–219. lap: VIII. Die Kirchen und Capellen von Preßburg. 1867. V. évf. IV. füzet 106–126. lap: VIII. Oedenburg und das Eisenburger Comitát (Velemér). VI. füzet 123–139. lap: IX. Uebersicht der Verbreitung und Chronologie der Kirchendenkmäler Ungarns
- A Magyar Nemzeti Museum. 1. A ház. 2. A gyűjtemények. 3. Rendezés és személyzet. 4. Mi tehát a teendő museumunk ügyében
Új Korszak 1866. jan. 1. 8. 15. 22. 29. II. évf. 1. 2. 3. 4. 5. sz. 3–6. 35–39. 67–71. 102–105. 130–134. lap
- Magyarország művelődésének története különös tekintettel az anyaország úgyszintén Erdély-, Horváth- és Tótország államélete kifejlődésére. II. köt. írta Kerékgyártó Árpád. Pest. Kiadja Krupinszky János, 1865 [könyvism.]
Új Korszak, 1866. jan. 8. II. évf. 2. sz. 51–56. lap
- Daniel Joseph Böhm
Oesterreichische Revue, 1866. jan. IV. évf. 1. füzet, 110–127. lap
- Nemzeti Museumunk új szerzeménye
Új Korszak, 1866. febr. 5. II. évf. 6. sz. 162–166. lap
- A magyarországi legújabb régészeti felfedezések
VU 1866. ápr. 8. 15. 22. 29. XIII. évf. 14. 15. 16. 17. sz. 162–163. 174–175. 186–187. 198–199. lap
- Die Wandbilder des neuen Redoutengebäudes in Pest
Zeitschrift für Bildende Kunst, 1866. I. évf. 205–211. lap
- [Akadémiai előadás a pécsi székesegyházról és a katakombáról]
BSz 1866. Új folyam V. köt. XVI–XVII. füzet, 525–526. lap
- A Bél-háromkúti másképp apátfalvi egyháznak építészeti arányai
AK 1866. VI. köt. 61–82. lap
- Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. II. Zólyom
AK 1866. VI. köt. 123–144. lap
- Die Alterthümer von Osztrópataka
Mittheilungen, 1866. XI. évf. 39–52. lap
- A régi hadi építészet Magyarországon
VU 1867. jan. 20. 27. febr. 3. 10. XIV. évf. 3. sz. 28–29. lap, 4. sz. 41–42. lap, 5. sz. 54. lap, 6. sz. 63. lap
- A magyar faluk templomai
Magyarország képekben, 1867. febr. I. évf. II. füzet 89–93. lap
- L'art hongrois a l'exposition universelle
Gazette des Beaux-Arts, 1867. okt. XXIII. köt. 4. füzet 373–377. lap
- A pestvárosi Vigadó. (Redout-épület)
Magyarország képekben, 1867. II. évf. 97–110. lap
- B. Alvinczy József tábornok emlékére
Magyarország képekben, 1867. II. évf. 125–128. lap
- A pestvárosi vigadó. (Redoute-épület)
Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1865–1866. Pest, 1867. 96–131. lap
- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Budapesti Közlöny, 1868. jan. 19. 28. febr. 4. 13. 18. 21. II. évf. 15. 22. 28. 36. 40. 43. sz. 172–173. 254–255. 325–327. 422–423. 474–475. 508–509. lap
- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Hazánk, 1868. jan. 19. 26. 28. febr. 4. 6. 20. 21. I. évf. 7. sz. 1. lap, 13. sz. 1. lap, 14. sz. 2. lap, 20. sz. 1. lap, 22. sz. 1–2. lap, 34. sz. 1. lap, 35. sz. 1. lap
- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
MU 1868. jan. 19. 26. febr. 2. 11. 16. 18. II. évf. 15. 21. 27. 34. 39. 40. sz. 58. 81–82. 105–106. 134–135. 154. 158. lap

- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Hon, 1868. jan. 19. VI. évf. 15. sz. 2–3. lap
- Pulszky Ferenc művészeti régiségeinek kiállítása
Századunk, 1868. jan. 19. I. évf. 15. sz. 1–2. lap
- Ausstellung der Kunsterthümer Franz Pulszky's
Ungarischer Lloyd, 1868. jan. 19. II. évf. 21. sz. 3., 5. lap
- Die Pulszky'sche Sammlung von Kunsterthümern
Ungarischer Lloyd, 1868. febr. 1. 8. 15. 22. II. évf. 32. sz. 2–3. lap, 38. sz. 3., 5. lap, 44. sz. 3. lap, 50. sz. 3., 5. lap
- Pulszky Ferenc régiség-gyűjteményéből
VU 1868. febr. 2. XV. évf. 5. sz. 51–53. lap
- [Tervezet ... a Magyarországon talált régiségek vagy fennálló műemlékek érdekében ...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 1. sz. 29–30. lap
- A párisi kiállítás műcikkei
Műcsarnok, 1868. márc. 3. 17. ápr. 4. I. évf. 1. 2. 3. sz. 1–5. 9–13. 17–20. lap
- Henszlmann Imre jelentése az akadémiához, a Pulszky-féle gyűjtemény ügyében
MU 1868. ápr. 1. II. évf. 76. sz. 1. lap
- Nagy Sándor szobra a volt Fejérváry–Pulszky régiségek gyűjteményében
Műcsarnok, 1868. júli. 10. 20. I. évf. 9. 10. sz. 73–76. 81–85. lap
- [Indítvány a Pulszky Ferenc-féle régiség-gyűjtemény megszerzésére...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 7. sz. 142. lap
- [Indítvány a Fejérváry–Pulszky-féle gyűjteményre vonatkozólag...]
Ak. Ért. 1868. II. évf. 8. sz. 165. lap
- Henszlmann Imre levele [a párisi világkiállításról írt dolgozatáról]
Műcsarnok 1868. nov. 18. I. évf. 18. sz. 158. lap
- Plastikai arcképek. (Mellszobrok)
Műcsarnok, 1868. dec. 16. I. évf. 20. sz. 169–170. lap
- Az 1867-ki párisi világkiállítás művészeti tárgyairól szóló jelentésnek bevezetése e kiállítás építészeti részébe
A Magyar Mérnök-Egyesület Közlönye, 1868. II. évf. 383–390. lap
- Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. III. Köröc. IV. Újbánya, Königsberg.
V. Beszterce-bánya
AK 1868. VII. köt. 1–18. lap
- Die neuesten archäologischen Entdeckungen in Ungarn
Ungarische Revue. Beiträge zur Kenntniss der Vergangenheit und Gegenwart Ungarns. Bp. 1868. 101–125. lap
- Die alte Kirche des heil. Benignus zu Dijon
Mittheilungen, 1868. XIII. évf. LXV–LXXIV. lap
- Die Kathedrale von Fünfkirchen
Mittheilungen, 1868. XIII. évf. 11–40. lap
- Nagyhatalmi állás [a kiegyezésről]
MU 1869. febr. 14. III. évf. 36. sz. 1. lap
- Az archaeologiai bizottság utasítása a keleti műemlékekre és régiségekre nézve
AÉ 1869. febr. 15. I. évf. 5. sz. 95–96. lap
- A kalocsai ásatások
MU 1869. aug. 24. szept. 11. III. évf. 192. sz. 2. lap, 207. sz. 2. lap
- Die Ausgrabungen in Kalocsa
Abendblatt des Pester Lloyd, 1869. szept. 11. 207. sz. 1. lap
- A kalocsai ásatásokról
Ak. Ért. 1869. III. évf. 16. sz. 183–184. lap
- [Akadémiai előadás a kalocsai ásatásokról]
BSz 1869. Új folyam XV. köt. 271–272. lap

[Akadémiai előadás a római katakombákról]

BSz 1869. Új folyam XV. köt. 298–299. lap

Ein italienisches Künstleralbum des XVI. Jahrhunderts

Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1869. II. évf. 128–142. lap

Kupferstich und Lithographie Classe V. Bericht von Herrn Dr. Emerich Henszlmann, ung. Commissär für die Abtheilung der bildenden Künste

Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Wien, 1869. I. köt. II. füzet, 52–78. lap

Genesis der Kathedrale von Fünfkirchen in Ungarn

Mittheilungen, 1869. XIV. évf. 139–152. lap

Volt-e 1848-ban rendelkezési alap? [Vita Pulszky Ferencsel]

MU 1870. jan. 23. IV. évf. 18. sz. 1 lap

[Törvényjavaslat a honi történeti építmények és műemlékek fenntartása érdekében...]

Századok, 1870. jan. IV. évf. 1. füzet, 69–70. lap

Törvényjavaslat a történeti és műemlékek, és régiségek fenntartásáról, biztosításáról és kijavításáról. Indokolás

Az 1869-dik évi april hó 20-dikára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Irományai. Pest, 1870. II. köt. 386–388. lap

Nyilatkozat [a 48-as párt álláspontja]

MU 1870. febr. 19. IV. évf. 40. sz. 1. lap

[Interpelláció]

AÉ 1870. márc. 15. III. évf. 1. sz. 11–14. lap

A kolozsvári kaputornyok

MU 1870. márc. 20. IV. évf. 65. sz. 2. lap

Tisztelt szerkesztő úr! [Válasz Mátyus Nep. János cikkére]

MU 1870. máj. 24. IV. évf. 119. sz. 1. lap

Régészeti úti jegyzetek [Pécs, Mohács]

AÉ 1870. okt. 1. III. évf. 14. sz. 289–293. lap

Bács

AÉ 1870. okt. 15. nov. 1. 15. dec. 1. 15. III. évf. 15. sz. 309–315. lap, IV. évf. 1. 2. 3. 4. sz. 2–9. 25–31. 49–56. 85–93. lap

De Ecclesia Metropolitana Colocensi

Schematismus. Kalocsa, 1870. XII–XXII. lap

Die vierthürmigen Kirchen in Ungarn

Mittheilungen, 1870. XV. évf. 1–12. lap

Die mittelalterlichen plastischen Werke in Fünfkirchen

Mittheilungen, 1870. XV. évf. 145–194. lap

Akadémiai előadás [a harmadik rendről és a löcsei krónikáról]

MU 1871. jan. 11. V. évf. 8. sz. 1. lap

Jelentés a ... Lőcsére és más felföldi városokba tett régészeti útról

AÉ 1871. jan. 15. IV. évf. 6. sz. 145–151. lap

Henszlmann Imre beszéde a képviselőház márc. 20-ki ülésében

MU 1871. márc. 22. V. évf. 67. sz. melléklet: 5–6. lap

Vélemény a lébenyi templom restaurációjáról

AÉ 1871. ápr. 1. IV. évf. 11. sz. 275–278. lap

Visegrádi ásátások. Emlékezzünk régiekről

MU 1871. júli. 29. aug. 15. V. évf. 172. sz. 1. lap, 186. sz. 1–2. lap

Vélemény a harinai templom restaurációjáról

AÉ 1871. júli. 15. V. évf. 5. sz. 121–124. lap

Magyarország javított címere [Részlet Horváth Mihály és Henszlmann Imre javaslatából]

Magyarország és Nagyvilág, 1871. nov. 5. VII. évf. 45. sz. 583–586. lap

Das ungarische Reichswappen

PL 1871. nov. 24. XVIII. évf. 273. sz. 5. lap

Die Ausgrabungen des Erzbischofs von Kalocsa

PL 1871. nov. 30. dec. 1. XVIII. évf. 278. sz. 5. lap, 279. sz. 5. lap

Az ország címere

AÉ 1871. dec. 1. V. évf. 10. sz. 267–272. lap

Archaeologiai kirándulás Csanádra

AK 1871. VIII. köt. 1–49. lap

Fructus laborum ad detegenda Metropolitanae Ecclesiae Bacsensis fundamenta anno 1870 susceptorum Schematismus. Kalocsa, 1871. XIII–XXIX. lap

Ältere Grabsteine von Bischöfen in der Kathedrale zu Fünfkirchen

Mittheilungen, 1871. XVI. évf. 11–16. lap

A kalocsai érsek ásatásai

AÉ 1872. jan. 15. VI. köt. 1. sz. 1–8. lap

Henszlmann Imre beszéde a képviselőház január 15-iki ülésében

MU 1872. jan. 18. VI. évf. 13. sz. 2. lap

Der Landeskunstrath und die Provinzial-Museen

PL 1872. jan. 18. 20. XIX. évf. 15. sz. 5. lap, 17. sz. 5. lap

A magyar államcímér. A képviselőház által az államcímér hibátlan alakjának meghatározására kiküldött országos bizottság jelentése

Századok, 1872. febr. VI. évf. 2. füzet. 96–101. lap

Henszlmann Imre beszéde a képviselőház március 22-iki ülésében

MU 1872. márc. 23. 24. VI. évf. 68. sz. 2. lap, 69. sz. 2–3. lap

Visegrád

Abendblatt des Pester Lloyd, 1872. okt. 14. 21. 236. sz. 4. lap, 242. sz. 4. lap

A magyarországi műemlékek ideiglenes bizottmánya

AÉ 1872. okt. 15. VII. köt. 1. sz. 1–2. lap

Jelentés. Az 1872. április 19-én megkezdett és május 7-én befejezett régészeti utazásomról és a Bács vidékén tett ásatások eredményéről

AÉ 1872. nov. 15. dec. 1. 20. 1873. jan. 1. VII. köt. 3. 4. 5. 6. sz. 37–39. 57–60. 73–79. 89–94. lap

Rudera Abbatiae Benedictinorum de Báth-Monostor effossa mense Octobri anni 1871

Schematismus. Kalocsa, 1872. VII–XX. lap

Jelentés a magyar tudományos akadémia archaeologiai bizottságának 1872-ki pénztár állapotáról és az 1873-ki pénzügyi előirányzatról

AÉ 1873. márc. 20. VII. köt. 8. sz. 125–131. lap

Jelentés a Szepesség alsó részére tett kirándulásról

AÉ 1873. ápr. 20. VII. köt. 9. sz. 141–143. lap

Második jelentés a visegrádi munkálkodásról az 1872-iki időnyben

AÉ 1873. máj. 20. VII. köt. 10. sz. 161–165. lap

Amateurs

Pester Lloyd/Abendblatt des Pester Lloyd, 1873. XX. évf.

I. APL júli. 21. 167. sz. 4. lap

II. APL júli. 28. 172. sz. 4. lap

III. APL aug. 4. 178. sz. 4. lap

IV. APL aug. 11. 184. sz. 4. lap

V. Oesterreich. APL aug. 18. 189. sz. 4. lap

VI. Ungarn. Vorhistorische Gegenstände. APL aug. 25. 194. sz. 4. lap

VII. Ungarn. Antike Gegenstände. APL szept. 1. 200. sz. 4. lap

VIII. Ungarn. Hochmittelalter. APL szept. 15. 211. sz. 4. lap

IX. Ungarn. Mittelalter. PL szept. 17. 213. sz. 3–5. lap

X. Ungarn. Renaissance. PL szept. 20. 216. sz. 6. lap

XI. Ungarn. Neuere Zeit. APL szept. 22. 217. sz. 4. lap

XII. Oesterreichs. APL szept. 29. 223. sz. 4. lap

XIII. Oesterreichs. APL okt. 6. 229. sz. 4. lap

XIV. Böhmen, Mähren und Galizien. APL okt. 13. 235. sz. 4. lap

XV. Ein Nachwort. APL okt. 20. 241. sz. 4. lap

- Ministeri rendelet [Tudományos és művészeti célú egyletek és múzeumok alakítása tárgyában...]
AÉ 1873. aug. 15. VII. köt. 13. sz. 225–227. lap
- Egy középkori köpeny a zágrábi székesegyház kincstárában
AÉ 1873. aug. 15. VII. köt. 13. sz. 241–242. lap
- Das heidnische Zeitalter in Schweden. Eine archaeologische-historische Studie von Dr. Hans Hildebrand.
Hamburg, 1873. [könyvism.]
AÉ 1873. nov. 30. VII. köt. 16. sz. 305–308. lap
- A visegrádi korona-bolt és a királyi lakosztály elrendezése
AK 1873. IX. köt. I. füzet, 1–15. lap
- Relatio super novis fassionibus in Bács jubente Excellentissimo Domino Archipraesule anno 1872-o
susceptis [magyar nyelvű]
Schematismus. Kalocsa, 1873. XVII–XXX. lap
- Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen
Mittheilungen, 1873. XVIII. évf. 37–83. lap
- Ungarn. Kirchliche Kunst. Objecte der Kunst und Kunstgewerbe. Bildende Künste der Gegenwart
Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-catalog. Wien, 1873. 3. 40–84. 179–183. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának 1873-ki munkálkodásáról
AÉ 1874. jan. 15. febr. 15. VIII. köt. 1. 2. sz. 1–5. 17–23. lap
- Különvélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében
AÉ 1874. márc. 10. VIII. köt. 3. sz. 41–45. lap
- A fibula
AÉ 1874. máj. 20. VIII. köt. 6. sz. 107–118. lap
- Könyvészet [Desjardins Revue des deux Mondes-ban Mariette egyiptomi ásatásairól megjelent cikkének ismertetése]
AÉ 1874. jún. 10. VIII. köt. 7. sz. 144–150. lap
- Kubinyi Ferenc [nekrológ]
AÉ 1874. jún. 25. VIII. köt. 8. sz. 163–165. lap
- Könyvészet. Etruscan researches by Isaac Taylor. London, 1874. The Archaeology of Rome by John Parker
AÉ 1874. aug. 15. VIII. köt. 10. sz. 249–252. lap
- Szerkesztői utóirat
Rómer Ferenc Flóris: Régi falképek Magyarországon. Magyarországi régészeti emlékek. III. köt. I. rész. Bp. 1874. 161–163. lap
- Zur Kunst der Gothen
Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 128–138. lap
- Einige Gegenstände der ungarischen Amateur-Ausstellung auf der Wr. Weltausstellung
Mittheilungen, 1874. XIX. évf. 229–239. lap
- Tisztelt olvasóinkhoz!
AÉ 1875. jan. 31. IX. köt. 1. sz. 1–2. lap
- Kivonat a m. tud. Akadémia archaeologiai bizottsága 1874-ik évi december 22-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyvéből
AÉ 1875. jan. 31. IX. köt. 1. sz. 17–18. lap
- Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának 1874-dik évi működéséről
AÉ 1875. jan. 31. febr. 31. [!] IX. köt. 1. 2. sz. 4–9. 35–38. lap
- Stuhlweißenburger Grabungen im Jahre 1874
PL 1875. márc. 9. 10. ápr. 3. 8. XXII. évf. 56. sz. 6. lap, 57. sz. 6. lap, 76. sz. 6. lap, 80. sz. 6. lap
- Római gátak Fehérmegyében
AÉ 1875. márc. 31. IX. k. 3. sz. 72–78. lap
- Egy lap Egyptom őskori történetéből. A hiksoszok kora. Írta Ribáry Ferenc, Budapest 1875. [könyvism.]
AÉ 1875. júli. 31. IX. köt. 7. sz. 214–215. lap
- Három nemzeti műemlék. [Vajdahunyad, Visegrád, Székesfehérvár]
BSz 1875. VII. köt. XIV. sz. 423–431. lap

Három nemzeti műemlék. [Vajdahunyad, Visegrád, Székesfehérvár]

A Kisfaludy-Társaság Évlapjai. 1874–75. Új folyam, X. köt. 272–283. lap

Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideigl. bizottságának működéséről 1875-ben

AE 1876. jan. 31. X. köt. 1. sz. 1–8. lap

A gyula-fehérvári székes-egyház

AE 1876. febr. 29. X. köt. 2. sz. 37–43. lap

Palafitte sírok. [A Journal de Geneve cikkének ism.]

AE 1876. márc. 31. X. köt. 3. sz. 80–83. lap

Az árvíz-károsultak javára rendezett kiállítás némely nevezetesebb műdarabja. 1. A zágrábi casula. 2. A Romy féle serleg.

AE 1876. júni 30. X. köt. 6. sz. 165–175. lap

A műipari és történelmi emlék-kiállításból. 3. Az iglói ereklye-kereszt

AE 1876. júli 31. X. köt. 7. sz. 205–210. lap

A góth művészet és műipar

Életképek, 1876. szept. 12. I. évf. 84. sz. 745–746. lap

A csészetartó szobrok

Életképek, 1876. szept. 24. I. évf. 95. sz. 840–841. lap

A történelem előtti és embertani VIII. nemzetközi congressusnak Budapesten tartott ülései és kirándulásai

AE 1876. szept. 30. X. köt. 8. sz. 237–267. lap

Dürer Albrecht

Életképek, 1876. nov. 30. dec. 1. I. évf. 151. 152. sz. 1330–1331. 1337–1338. lap

Régészeti irodalom. I. Emléklapok, melyeket a pannonhalmi sz. Benedekrend a főmonostori székesegyháznak 1876-dik évi aug. hó 27-én történt negyedik fölszentelésének alkalmából a jelen- és utókornak nyújt. Kiadja a pannonhalmi főapátság. 1876. II. Magyarország ó-kereszttyén, román és átmeneti stylű műemlékeinek rövid ismertetése ... [önrecenzio] III. Nagyboldogasszonyról nevezett Budapest városi főtemplom történelme (öt melléklettel). Írta Némethy Lajos. nyomt. Esztergamban, 1876. [könyvism.]

AE 1876. dec. 31. X. köt. 10. sz. 319–332. lap

Leonardo da Vinci és a lombard iskola

A Kisfaludy-Társaság Évlapjai 1875–76. Új folyam, XI. köt. 61–104. lap

Évi jelentés a magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának működéséről 1876-ban

AE 1877. jan. 31. XI. köt. 1. sz. 1–7. lap

A Magy. Tud. Ak. Archaeologiai Bizottság 1877. jan. 30-ki ülésében Szörényvármegye új címere tárgyában tett jelentése

AE 1877. febr. 28. XI. köt. 2. sz. 33–38. lap

Az olympiai Jupiter temploma

AE 1877. márc. 31. XI. köt. 3. sz. 83–91. lap

Régészeti irodalom. Geschichte Aegyptens unter den Pharaonen nach den Denkmälern. bearbeitet v. Heinr. Brugsch-Bey. Leipzig, 1877.

AE 1877. ápr. 30. XI. köt. 4. sz. 114–124. lap

Schliemann ásatásai Mykenaeben

AE 1877. máj. 31. XI. köt. 5. sz. 143–152. lap

A sztambuli szerailban európaiak által látott nyugati nyelveken írt codexek

Magyar Könyvszemle, 1877. máj.–aug. II. évf. III–IV. füzet, 153–157. lap

Úti jegyzetek. Karlstein. Prága

AE 1877. okt. 31. XI. köt. 8. sz. 237–254. lap

A Magyar Tudományos Archaeologiai Bizottság 1877. október 23-ki ülésében Maros-Torda és Szolnok-Doboka vármegyék új címerei tárgyában tett jelentése

AE 1877. nov. 30. XI. köt. 9. sz. 273–275. lap

Úti jegyzetek. Dresda. Meissen. Lipcse

AE 1877. nov. 30. XI. köt. 9. sz. 275–299. lap

Úti jegyzetek. Halberstadt. Goslar. Hildesheim

AE 1877. dec. 31. XI. köt. 10. sz. 323–352. lap

Dürer Albrecht

BSz 1877. XIV. köt. XVII. sz. 49–96. lap

L'age du Fer. Étude sur l'art gothique

Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la huitième session a Budapest, 1876. Bp. 1877. 1. köt. 501–541.

Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Ideigl. Bizottságának működéséről 1877-ben

AÉ 1878. jan. 31. XII. köt. 1. sz. 1–6. lap

Úti jegyzetek. Cassel. Eisenach. A Wartburg.

AÉ 1878. jan. 31. XII. köt. 1. sz. 10–31. lap

Úti jegyzetek. Erfurt. Naumburg.

AÉ 1878. febr. 28. XII. köt. 2. sz. 47–68. lap

Úti jegyzetek. Nürnberg. A germán museum.

AÉ 1878. márc. 31. XII. köt. 3. sz. 89–114. lap

Az Archaeologiai Bizottság jelentése 1877-ik évi munkásságáról

Ak. Ért. 1878. XII. évf. 3. sz. 60–61. lap

Úti jegyzetek. [Bagonya. Varsány. Báth. Pecsénice. Bakabánya]

AÉ 1878. szept. 30. XII. köt. 7. sz. 247–251. lap

Úti jegyzetek. [Szt. András. Liptó. Sz. Miklós. Kézsmárk. Lőcse. Duhony. Kassa. Vörös kolostor.]

AÉ 1878. okt. 31. XII. köt. 8. sz. 293–304. lap

Két régi magyar festész. [Pulszky Károly: Az országos képtár kiválóbb művei. (Pannoniai Mihály). Ilg Albert: Kunsttopographische Reisenotizen. (Spielberg.)]

AÉ 1878. okt. 31. XII. köt. 8. sz. 308–309. lap

Úti jegyzetek. A karancs-sági templom. Somoskő-vár.

AÉ 1878. nov. 30. XII. köt. 9. sz. 331–338. lap

A beszercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása Ipolyi Arnold beszercebányai püspök által. Budapest, 1878. [könyvism.]

BSz 1878. XVII. köt. XXXIII. sz. 169–177. lap

Szerkesztői utóirat [Myskovszky Viktor: Az úgynevezett „arany metszet” esztétikai törvényének alkalmazása a csúcsíves stílusban c. tanulmányához]

AK 1878. XII. köt. 108–111. lap

Évi jelentés a magyarországi műemlékek id. bizottságának működéséről 1878-ban

AÉ 1879. jan. XIII. köt. 1. sz. 1–7. lap

Régészeti irodalom. Dürer Albert családi nevééről s családjának származási helyéről, írta Haan Lajos... 1878.

AÉ 1879. febr. XIII. köt. 2. sz. 70–74. lap

Az Arch. Bizottság 1878-ik évi jelentése

Ak. Ért. 1879. XIII. évf. 2. sz. 35–36. lap

Régészeti irodalom. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1876.

AÉ 1879. jún. 30. XIII. köt. 6. sz. 234–239. lap

Úti jegyzetek a királyföldről [Brassó, Segesvár, Nagyszeben]

AÉ 1879. szept. XIII. köt. 7. sz. 253–258. lap

[Viollet-le-Duc] [nekrológ]

AÉ 1879. szept. XIII. köt. 7. sz. 288. lap

Úti jegyzetek a királyföldről. Brassó.

AÉ 1879. okt. 31. XIII. köt. 8. sz. 293–303. lap

Úti jegyzetek a királyföldről. Segesvár (Schässburg). Vízakna (Salzburg). Nagy-Disznód (Heltau)

AÉ 1879. nov. 30. XIII. köt. 9. sz. 333–344. lap

Úti jegyzetek a Királyföldről. Kis-Disznód (Michelsberg). Nagy-Szeben

AÉ 1879. dec. 31. XIII. köt. 10. sz. 373–384.

Az országos képtár kiválóbb művei. Írta Pulszky Károly. Budapest, 1878. [könyvism.]

BSz 1879. XIX. köt. XXXVII. sz. 236–238. lap

Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságának működéséről 1879-ik évben

AÉ 1880. XIV. köt. I–III. lap

- Jelentés egy f. évi okt. hó 12-én és 13-án tett régészeti kirándulásról a Nagy-hörcsöki pusztára, Fehér megyében
AÉ 1880. XIV. köt. IV. lap
- Jakab, bácsi prépost pecsétnyomója
AÉ 1880. XIV. köt. II. füzet. 69–70. lap
- Magyarország csúcsíves stílű műemlékei ... Budapest, 1880. [önrecenzió]
AÉ 1880. XIV. köt. IV.–V. füzet, 180–186.
- [Válasz Myskovszky Viktor: Bártfa középkori műemlékei c. könyvét ért bírálatra]
AÉ 1880. XIV. köt. VIII–X. füzet, 400. lap
- Az arcképezés a görögöknél
Képzőművészeti Szemle, 1880. szept. okt. nov. dec. II. évf. 9. 10. 11. 12. sz. 126–128. 138–142. 153–155. 166–170. lap
- A M. Tudom. Akadémia Archaeológiai Bizottsága 1881. márc. 9-én tartott ülésének jegyzőkönyve.
AÉ 1881. Új folyam I. köt. I–II. lap
- A M. Tud. Akad. Archaeológiai Bizottsága ápril. 5. tartott ülésének jegyzőkönyve
AÉ Új folyam I. köt. II–III. lap
- Jelentés a nagyváradai fölfedezésről
AÉ 1881. Új folyam I. köt. XXVIII–XXXI. lap
- Közép-Syriának építészte
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 187–192. lap
- A topuszkói templomrom
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 228–245. lap
- Középsyria építészte. II.
AÉ 1881. Új folyam I. köt. 286–292. lap
- Die Kunstschatze Grans [könyvism.]
UR 1881. II. füzet, 171–185. lap
- Das Amphitheater von Alt-Ofen. (Aquincum)
UR 1881. VI. füzet, 465–493. lap
- Entdeckungen in Grosswardein
UR 1881. X–XI. füzet, 894–898. lap
- A Magyar Tudom. Akadémia Archaeol. Bizottsága 1881-ik december 14-én tartott ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. I–II. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. febr. 18. tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. II–III. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. március 15-én tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. III–IV. lap
- Évi jelentés a Magyarországi Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1881-ben
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXIX–XXXII. lap
- A szent-benedeki templom Storno Ferenc által tervezett restaurációja ügyében jelentés
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXIII–XXXIV. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. március 28-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXVII–XXXVIII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. június 10. tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XXXVIII–XL. lap
- A Magyarországi Műemlékek Orsz. Bizottságának 1882. július 13. az óbudai amphitheatrumban ezen maradvány ügyében tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XL–XLI. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. szept. 14-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLIII–XLV. lap

- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. december 16-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLV–XLVII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. dec. 29-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLVII–XLVIII. lap
- Évi jelentés a Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1882-ben
AÉ 1882. Új folyam II. köt. XLVIII–LI. lap
- A pécsi székesegyház restaurációja
AÉ 1882. Új folyam II. köt. 1–14. lap
- Die Kirchenruine von Topuszeko
UR 1882. VII. füzet 553–569. 570. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki március 3-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. I–II. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883. május 22-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. III–IV. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki augusztus 16-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. V–VI. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1883-iki november 21-én tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. VI–VIII. lap
- A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottságának 1883-iki december 18-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1883. Új folyam III. köt. VIII. lap
- Évi jelentés a Műemlékek Orsz. Bizottságának működéséről 1883-ban
AÉ 1883. Új folyam III. köt. IX–XI. lap
- Ballagi Aladár levelező taggá ajánlása. Bunyitay Vince levelező tagul ajánlása
Ak. Ért. 1884. XVIII. évf. 4. sz. 118. lap
- Berechtigung des Spitzbogenstyles
PL 1884. máj. 14. XXXI. évf. 133. sz. 5–6. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. március hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. I–II. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. május hó 20-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. III–V. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. évi október hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1884. Új folyam IV. köt. V–VII. lap
- Úti-jegyzetek. Okolicsna. Szt. András. Kassa. A gönci rom. A kassai székesegyház 1884-ben
AÉ 1884. Új folyam. IV. köt. 185–199. lap.
- A nagyvárad-i kettős székesegyház
Bunyitay Vince: A váradi püspökség története. Nagyvárad, 1884. III. köt. 147–174. lap
- Levél Fejérváry Gáborról
Pulszky Ferencnek ötvenéves írói működése jubileumára Bp. 1884. 6–11.
- Lipp Vilmos levelező tagul ajánlása
Ak. Ért. 1885. XIX. évf. 3. sz. 101–102. lap
- Ausstellung der Landes-Denkmal-Kommission
Ausstellungs-Zeitung des „Pester Lloyd“ 1885. aug. 1. 6. 63. sz. 1. lap, 65. sz. 1. lap
- Szendrei János: Dürer Albert származása és művészete. Bp. 1886. [könyvism.]
Művészi Ipar, 1885/1886. I. évf. 394–396. lap
- A Műemlékek Országos Bizottsága 1884. december hó 18-án tartott rendes ülésének jegyzőkönyve
AÉ 1885. Új folyam V. köt. 1. füzet, III–V. lap

Jelentés a Műemlékek Országos Bizottságának működéséről 1884. évben

AÉ 1885. Új folyam V. köt. 1. füzet, V–VIII. lap

Honi műemlékeink hivatalos osztályozása

AÉ 1885. Új folyam V. köt. XVI–XXIII. XXVII–XXX. XXXVI–XL. lap 1886. Új folyam VI. köt. 114–117. 335–337. lap, 1887. Új folyam VII. köt. 263–267. 349–351. lap, 1888. Új folyam VIII. köt. 138–139. lap

A képzőművészetek fejlődése

A Kisfaludy Társaság Évtapjai 1884–85. XX. köt. Bp. 1885. 113–204. lap

A Műemlékek Országos Bizottságának működése 1885-ben

AÉ 1886. Új folyam VI. köt. 184–186. lap

Két kassai dombormű

AÉ 1886. Új folyam VI. köt. 213–220. lap

Die alten Kathedralen von Grosswardein

UR 1886. II–III. füzet, 97–126. lap

A Műemlékek Országos Bizottságának évi jelentése 1886-ról

AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 1. füzet, 83–85. lap

Az ó-budai Victoria téglagyár rommaradványairól

AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 3. füzet, 269–270. lap

Gyárfás István: Őskeresztény műemléki tanulmányok. Bp. 1887. [Könyviszm.]

AÉ 1887. Új folyam VII. köt. 3. füzet, 279–280. lap

Lipp Vilmos, Pasteiner Gyula és Téglás Gábor levelező tagul ajánlása

Ak. Ért. 1888. XXI. évf. 3. sz. 93. 103. 106–108. lap

Az ó-egyiptomi művészetről

AÉ 1888. Új folyam VIII. köt. 1. füzet, 1–10. lap

Jelentés az 1887-ik évben a műemlékek orsz. bizottságában történt személyi változásokról...

AÉ 1888. Új folyam VIII. köt. 1. füzet, 83–86. lap

Országgyűlési beszédek, hozzászólások

Az elhangzott beszédek az üléseken készült hiteles jegyzőkönyvek alapján nyomtatásban is megjelentek *Az 1869-dik évi ápril 20-dikára hirdetett Országgyűlés Képviselőházának Naplója*. Pest, 1869–1872. I–XXIV. kötet című kiadványsorozat köteteiben.

[Interpelláció botozás ügyében]

1869. máj. 21. I. köt. 100–101. lap

[Közbeszólás szólásszabadság ügyében]

1869. máj. 21. I. köt. 199. lap

[Beszéd a béke biztosításáról, a keleti határok biztonságáról, a demokráciáról, a Duna menti összefogásról]

1869. júni. 4. I. köt. 381–384. lap

[A mohácsi választók beadványa a céhrendszer ügyében]

1869. júni. 12. I. köt. 429. lap

[Beszéd a közigazgatás reformja, a bíróságok felépítése ügyében, központosítás vagy demokrácia, alulról építkezés, a demokrata körök feloszlata]

1869. júli. 2. II. köt. 277–280. lap

[Beadvány választói nevében]

1869. júli. 3. II. köt. 299. lap

[Felszólalás a bírák kiválasztása ügyében, választás kinevezés helyett, demokrácia centralizmus helyett]

1869. júli. 7. II. köt. 410–411. lap

[Felszólalás a vasúti törvény ügyében]

1869. júli. 12. II. köt. 545–547. lap

[Válasz Klapka Györgynek: „Nekem nem vetheti szememre senki, hogy fontolva haladó vagyok...”]

1869. júli. 12. II. köt. 557. lap

[Közbeszólás az országházba szerelendő vízvezeték ügyében]

1869. júli. 14. II. köt. 592. lap

- [Felszólalás a polgári házasság és a vallásszabadság ügyében]
1869. nov. 4. III. köt. 156. lap
- [Interpelláció az Eszterházy képtár ügyében]
1869. nov. 27. III. köt. 369. lap
- [Felszólalás a pesti esküdtszék ügyében]
1869. dec. 4. IV. köt. 39. lap
- [Törvényjavaslat a műemlékek védelme ügyében]
1869. dec. 16. IV. köt. 97–98. lap
- [Felszólalás laptámogatási ügyekben]
1870. jan. 20. IV. köt. 278. 293. lap
- [Felszólalás a minisztériumi létszám ügyében]
1870. jan. 21. IV. köt. 300. lap
- [Interpelláció két kolozsvári kapu lerombolása ügyében]
1870. jan. 31. V. köt. 77. lap
- [Hozzászólás egy térképmásoltási ügyben]
1870. febr. 3. V. köt.
- [Felszólalás az egyetemi tanárok fizetése ügyében]
1870. febr. 10. V. köt. 268. lap
- [Hozzászólás a nemzetiségi kérdéshez]
1870. febr. 12. V. köt. 303. lap
- [Beszéd a közoktatás kérdéseiről, vallás és közoktatás elválasztása, kulturális költségvetés, műemlékvédelem, az Eszterházy képtár ügye]
1870. febr. 17. V. köt. 404–408. lap
- [Felszólalás az egyetemi tanárok fizetése ügyében]
1870. febr. 25. VI. köt. 147–148. lap
- [Felszólalás a könyvtárak ügyében: a könyvtárak közti munkamegosztás, legyen a Széchényi kvt a hungaricák gyűjtője]
1870. febr. 26. VI. köt. 171–172. lap
- [Felszólalás a múzeumok költségvetése, az Eszterházy képtár, a rajz-akadémia ügyében]
1870. márc. 2. VI. köt. 238–239. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához, a műemlékvédelemre, kiadványokra szánt pénz]
1870. márc. 3. VI. köt. 256–257. lap
- [Interpelláció a gyógyszerek megadóztatásáról]
1870. márc. 8. VI. köt. 348. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához]
1870. márc. 19. VII. köt. 133–134. lap
- [Kiegészítő javaslatok a fővárosi közmunkák tanácsáról készülő törvényhez]
1870. ápr. 7. VII. köt. 392–393. lap
- [Hozzászólás a belügyminiszter beszédéhez, a közigazgatás átalakítása, demokratizálás]
1870. júli. 2. IX. köt. 81–83. lap
- [Hozzászólás Pulszky Ferenc költségvetési módosító javaslatához]
1870. júli. 18. X. köt. 130. lap
- [Javaslat az írók anyagi támogatására]
1870. júli. 26. X. köt. 304. lap
- [Javaslat az országház címerének kijavítására]
1870. júli. 27. X. köt. 318. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár elhelyezése ügyében]
1871. jan. 19. XII. köt. 67–68. lap
- [Interpelláció a budapesti egyetem és a barátok közti telekvita ügyében]
1871. febr. 16. XIII. köt. 169–170. lap
- [Felszólalás, Schwarcz Gyula közoktatási reformjának támogatása]
1871. febr. 16. XIII. köt. 183. lap

- [Felszólalás a vallás és közoktatás ügyének elválasztása ügyében]
1871. febr. 17. XIII. köt. 206. lap
- [Felszólalás a tudomány, az egyetemi tanárok megbecsülése érdekében]
1871. febr. 20. XIII. köt. 253. lap
- [Hozzászólás a költségvetési vitához, a műemlékvédelem fedezete, javaslat országos műemlékvédelmi felügyelőség létrehozására]
1871. febr. 22. XIII. köt. 312–313. lap
- [Hozzászólás Horváth Mihály indítványához, történeti emlékek kiadásának ügyében]
1871. febr. 22. XIII. köt. 318. lap
- [Tiltakozás Franciaország feldarabolása ellen]
1871. márc. 6. XIV. köt. 189. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár elhelyezése ügyében]
1871. márc. 9. XIV. köt. 298. lap
- [Javaslat az Eszterházy képtár megvétele ügyében]
1871. márc. 10. XIV. köt. 342. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához: a lőcsei templom restaurálása]
1871. márc. 11. XIV. köt. 375–376. lap
- [Beadvány járásbíróság ügyében]
1871. márc. 18. XV. köt. 23. lap
- [Beszéd a német egység ügyében]
1871. márc. 20. XV. köt. 80–83. lap
- [Kérdés az egyetemi könyvtár telekügyében]
1871. ápr. 25. XVI. köt. 67. lap
- [Javaslat egy angol nyelvű szerződés szövegének kijavítására]
1871. máj. 6. XVI. köt. 155. lap
- [Jelentés az országos címer meghatározása és kijavítása tárgyában]
1871. szept. 23. XVII. köt. 118. lap
- [Hozzászólás a vadászati törvényhez]
1871. nov. 9. XVII. köt. 262. lap
- [Hozzászólás az építészeti törvényhez]
1871. nov. 23. XVIII. köt. 46. lap
- [Hozzászólás, a hivatalok nyilvános pályázat útján történő betöltéséhez]
1871. dec. 6. XVIII. köt. 305. lap
- [Hozzászólás a költségvetéshez: a vajdahunyadi építkezés]
1871. dec. 14. XIX. köt.
- [Felszólalás a Nemzeti Múzeum ügyében, Pulszky Ferenc védelmében]
1872. jan. 15. XX. köt. 197. lap
- [Felszólalás az Eszterházy képtár tűzbiztos elhelyezése ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 198. lap
- [Hozzászólás a költségvetés vitájához: kiadványok támogatása]
1872. jan. 15. XX. köt. 199–200. lap
- [Felszólalás a harinai templom restaurálása ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 202. lap
- [Felszólalás a vallásgyakorlásra vonatkozó törvény ügyében]
1872. jan. 15. XX. köt. 215. lap
- [Felszólalás a visegrádi vár helyreállítása érdekében]
1872. jan. 15. XX. köt. 221–223. lap
- [Felszólalás a múzeum-gyarártásra kért összegek ügyében]
1872. jan. 16. XX. köt. 227. lap
- [Interpelláció a városi képviselőlet ügyében]
1872. febr. 27. XXI. köt. 314. lap

- [Felszólalás az országgyűlési ülések időtartama ügyében]
1872. márc. 5. XXII. köt. 159–160. lap
- [Felszólalás az országgyűlési ülések időtartama ügyében]
1872. márc. 11. XXII. köt. 298–300. lap
- [Javaslat a kolozsvári egyetem létrehozására]
1872. márc. 14. XXII. köt. 375–376. lap
- [Beszéd az általános választójog mellett]
1872. márc. 22. XXIII. köt. 240–245. lap

Pótlás a bibliográfiához

The alleged discovery of the constructional laws of mediaeval church architecture
The Bilder, 1852. dec. 18. Vol. X. No. 515. 794–796.

Église Saint-Yved de Braine. Type de Notre-Dame de Trèves (Allemagne) et de l'église cathédrale de Kassovie (Hongrie).
Moniteur des Architectes, 1857. Mars. No. 2. 30–34.

Rozsondai Marianne kérésére közöljük, hogy az Ars Hungarica 1989/1. számában (90. oldal) a körkérdésre adott válaszában eredeti zárómondata így hangzik:

Természetszerűleg itt alakultak ki a könyvkötőműhelyek is, hiszen a könyvet a használatbavételhez be kellett köttetni. A kötés *provenienciáján* tehát a kötés készítési helyét értjük. Egy nagy stílusegységen belül (pl. reneszánsz) az egyedi sajátosságot (pl. budai reneszánsz kötés) a *posszessor* adja meg.

A szövegcsonkulásért, amely a szerző lényeges gondolatait torzította, elnézést kérünk.



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T075/89
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9019240 MTA Sokszorozótó, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Üri u. 62.
1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1984/2.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/1.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/1.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1989/2.	50 Ft

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és a füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2.), 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és kiválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmáslat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

Ára: 50,— Ft

ARS
HUNGARICA
1990

2

FELELŐS SZERKESZTŐ
SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

BERNÁTH MÁRIA
ARADI NÓRA
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

ARS HUNGARICA

XVIII. évfolyam 2. szám

1990

A Magyar
Tudományos Akadémia
Művészettörténeti
Kutató Csoportjának
Közleményei
Bulletin of the
Institute of
Art History of the
Hungarian Academy of
Sciences

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Végh János: Balogh Jolán 1900–1988	169
Marosi Ernő: Nemzeti elemek a régi magyar művészetben: a középkor	175
Keller Anna: A jánosréti mester és köre a művészettörténeti irodalomban	187
Szmodisné Eszlár Éva: Utolsó Ítélet ábrázolások a magyarországi későgótikus falfestészetben	201
Tóth Sándor: Az esztergomi Bakócz-kápolna történelmi helye	207
Koppány Tibor: Egy ismeretlen kastélytervrajz a 17. század elejéről	229
Sármány Ilona: Hevesi Lajos tárcái a magyar festészetről az 1888–1896 közötti időszakban	235
Nagy Ildikó: Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években	241

DOKUMENTUM

Kerny Terézia – Zakariás János: Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című rajzalbumáról	263
Kerny Terézia: Genthon István topográfiai levelezése	277

SZEMLE

293

RÉSUMÉS

STUDIEN

János Végő: <u>Jolán Balogh (1900–1988)</u>	172
Erő Marosi: Nationale Elemente in der mittelalterlichen Kunst Ungarns	185
Anna Keller: Der Meister von Jánosrét und sein Kreis in der kunsthistorischen Literatur	200
Éva Szmodis Eszláry: Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der spätgotischen Wandmalerei in Ungarn	205
Sándor Tóth: Die historische Stellung der Bakócz-Kapelle in Gran	227
Tibor Koppány: Ein unbekannter Schloßentwurf vom Beginn des 17. Jahrhunderts	234
Iona Sármány: Die Feuilletons Ludwig Hevesis über die ungarische Malerei zwischen 1888–1896	239
Ildikó Nagy: Tradition und Erneuerung. Die Wende in der ungarischen Skulptur in den 1960er Jahren	261

DOKUMENTE

Terézia Kerny – János Zakariás: Über das Zeichenalbum „Ungarns Denkmäler im Renaissancestil“ von Viktor Myskovszky	275
Terézia Kerny: Topographische Korrespondenz von István Genthon	292

Ismét eltávozott közülünk szakmánk nagy öregjeinek egyike, egy immár aggasztóan fogyóban levő kutató-típus sokunknak példaként választható, nagyon tiszta megtestesítője. Tekintélye legfőbb forrásának, hihetetlen anyag- és forrásismeretének az a magyarázata, hogy Balogh Jolán rendkívül komolyan vette a művészettörténész *történész* voltát. Hozzájárult ehhez az is, hogy ő még egy igen régi iskolán nevelkedett. Őneki még nem az tűnt legvonzóbb feladatnak, hogy a különböző műveket, történeti tényeket és hasonlókat új és újabb szempontok szerint vizsgálja, hanem az, hogy közülük minél többet tárjon fel saját maga és kollégái számára, minél jobban felhasználható állapotban tegye közzé azokat. Az ilyen kutatásokat minden módon szorgalmazó Hekler Antal tanítványának végül is ugyanolyan természetes munkahely volt a levéltár, mint a múzeum, nem akadályozták a régi írások rejtelmerei. És mint a múlt századi, erősen családtörténeti beállítottságú kutatók kivétel nélkül, ő is bármikor tudta az éppen megvizsgálandó mű megrendelőjének rokonsági viszonyait, hogy bármikor ezen az úton is megközelíthesse a mester kilétének vagy Magyarországra kerülésének problémáját. Erre bárki azt mondhatja ugyan, hogy nem korszerű kutatási metódus, de a régi magyarországi és erdélyországi művészet történetével kapcsolatban milyen sok megállapítás elmaradt volna, ha Balogh Jolán nem alkalmazza éppen ezt a módszert. Még a mai kutatóknak is nagy hasznára válik, hogyha élni tudnak vele.

A történész-komponensen kívül igen fontos volt stíluskritikai érdeklődése. Ebből a szempontból korán érő, igen hamar meglepő eredményeket hozó egyéniségnek mondhatjuk. A Szépművészeti Múzeum pompás Európa-kisbronzáról ő ismerte fel, hogy Riccio műve (addig egy nem különösebben jelentős padovai Donatello-követő, B. Bellano munkájának számított), és ez annyira meglepte a hazai szakértőket, hogy egyetlen magyar folyóirat sem volt hajlandó közölni az új attribúciót ismertető cikket. Szerencsére volt rá lehetősége, hogy elküldje a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichtének, és így a még harmincadik événél sem tartó kutató megállapítása mindjárt a külföldi szaktekintélyek szeme elé került, akik egyébként haladéktalanul elfogadták. Későbbi hasonló bravúraiból legyen talán elég Verrocchio terrakotta Krisztusával kapcsolatos felismerésére utalni, vagy a hazai vonatkozásúak közül arra, hogy a legrégebb, 14. századi felvidéki Madonna-szobrok gyökereit keresve ő mutatott rá először: a német példaképeken túltekintve érdemes a francia őstípusok után nyomozni.

Itt nem véletlenül hangzott el a régi magyarországi művészetre való hivatkozás, az ő legfőbb kutatási területe éppen ez volt. Elsősorban a magyar reneszánsz, ebből is az erdélyi, a budai királyi vár és az esztergomi Bakócz-kápolna köré csoportosítható emlékek, de ennél korábbi és későbbi témákkal is megpróbálkozott, Árpádkori faragványoktól egy 1776-os kolozsvári ládáig. Ő dolgozta fel elsőnek az erdélyi művészet talán legbecesebb korszakát az új anyag közzétételét, a fejlődésvonal meghúzását, az ehhez tartozó források bemutatását egyszerre elvégző, magyar művészettörténész által utól azóta sem ért remek Erdélyi reneszánszában, amelynek második kötete sajnálatos módon nem jelent meg. Budáról ilyen nagylelegzetű áttekintést nem írt, de számos összefoglaló művében juttatott érdemének megfelelő szerepet, és őneki köszönhetjük az egykorú források művészeti emlékekre vonatkozó passzusainak legtökéletesebb, legteljesebb értékelését. A Bakócz-kápolnát ismertető monográfiája pedig olyan egyöntetű sikert aratott a szakmában, hogy min-

denki elismerte, méltán nyerte el érte a „tudományok doktora” címet. Szívügye volt a hazai reneszánsz periódus becsületének kivívása, jelentőségének elismertetése. A lekicsinylő, az új stílust mesterségesen betelepített melegházi palántának minősítő nézetekkel szemben különösen azt tartotta szükségesnek ismételtlen leszögezni, hogy ez nem Beatrix hozzánk kerülésével divatosná vált jövevény, hanem a későközépkori fejlődésünk folyamán az újra és újra fontossá váló olasz kapcsolatok által gondosan előkészített talajba hullott magból kisarjadt életerős növény. Korai ideérkezésében Mátyás király biztos ízlésének, határozott, a reprezentációt nem személye, hanem a nemzet érdekében felhasználó felfogásának nagyobb szerepe volt, mint felesége esetleges befolyásának.

Mátyásnak a művészetekre gyakorolt hatását kívánta minél alaposabban bemutatni, minél meggyőzőbben dokumentálni lenyűgöző méretű és imponáló alaposságú adattárával (amelynek egy utólagos szerkesztés bizony hasznára vált volna, mert ugyanaz az adat nem egyszer ismételtlen felbukkan, holott elég lett volna egy-egy utalás a legfontosabbnak érzett helyre). Szomorú tény, hogy az a szöveg, amelyet ehhez az adattárhoz összefoglalásul írt, csupán húsz év késéssel jelenhetett meg. Még szomorúbb, hogy tulajdonképp már 1943-ra elkészült, de az ostrom alatt elpusztult. Nagy szerencse, hogy a szerzőben nem elég kitaratás, hogy mindig újra neki tudott állni a munkának, amelynek újabb kiadásai persze mindig bővített, korszerűsített változatai voltak egykori önmaguknak. Annak is örülnünk kell, ha magyarul nem, de legalább németül már korábban kiadták. Balogh Jolán helyzete ebből a szempontból kivételes a régi magyar művészet kutatói között: legfontosabb művei – az Erdélyi renaissance kivételével – sorra napvilágot láttak idegen nyelveken is, legtöbbször németül, a Bakócz-kápolna történetesen olaszul. Elszigeteltségünk ellen, múltbeli értékeink nemzetközi elismertetése érdekében kevesen tudtak nála többet tenni.

Évtizedeken keresztül egyedül volt a magyar reneszánsz egészének specialistjaként. Számos nevet sorolhatnánk fel, akik igen figyelemreméltó megállapításokat tettek egyik vagy másik részterületen, de senki sem mert volna építészetet és szobrászatot, ötvöstargyakat és kódexfestészetet egyaránt tárgyaló szintézist vagy akár csak összefoglalást írni. Ilyen módon a Domanovszky-féle Magyar Művelődéstörténet 2. és 3. kötete óta többször is fordultak hozzá, és ő – néha talán muszáj-Herkulesként – újra és újra megírta az összefoglalást a Mátyás király palotájától az erdélyi falvakig eljutó, hivatását ilyen módon betöltő reneszánszról, hogy egy saját maga által ismételtlen felhasznált szóképet idézzünk. Az összefoglalások között eltelt éveket mindig felhasználta arra, hogy az azalatt született újabb megállapításokat, felszínre került adatokat gondosan bedolgozza, persze anélkül, hogy ezek módosították volna már a harmincas évek során kialakult koncepcióját.

Nagyon fontos volt számára magyar volta, és ez művészettörténeti tevékenységén is meglátszik. Mindig igyekszik felfigyelni, hogy az éppen tárgyalt alkotás vagy jelenség magyar-e vagy nem, hogy a mondjuk olasz hatás közvetlenül, vagy német, dalmát közvetítéssel érkezett-e hozzánk; a többnemzetiségű Erdély művészetében is minél plasztikusabban igyekszik elkülöníteni a szászok és a magyarok művészetének arculatát. Szó sincs vak elfogultságról, mások értékeinek elsajátításáról, de mindig igyekezett azt megakadályozni, hogy a magyar művész alkotása a szász – és így a német – dicsőséget gyarapítsa. A nemzeti önérzet által diktált öröme azonban mindig szemünkbe tűnik, amikor valamiről bebizonyította, hogy magyar munka.

Minthogy mindig nagyon fontosnak tartotta mindannak kutatását, ami magyar, adott esetben a nép művészetéig is eljutott. A néprajzhoz számító „népművészet” és a művészet-történet közötti nagyon nehéznek tűnő híd egyik legfontosabb pillére éppen az ő egyik írása. Intenzív érdeklődéssel és nem csekély eredménnyel tevékenykedett a provinciális, falusi műemlékek kutatásának területén. Mai álláspontunkat – hogy elvileg lehetetlen ha-

tárt vonni a rangos és a provinciális művészet kutatása közé – ő mondta ki legelőször, mégpedig már a harmincas évek elején.

Idáig szinte kizárólag a magyar művészet kutatásának területén szerzett érdemeiről esett szó, és ez talán nem is túlzás egy „Ars Hungarica” címet viselő folyóirat hasábjain. Ám nyilvánvalóan az egyetemes művészet területén való rendkívüli jártasságának köszönhetette, hogy ezeket a stúdiumait olyan magas szinten tudta folytatni, hogy a magyar művészet különböző jelenségeit európai rangú vártárról tudta vizsgálni. A Szépművészeti Múzeum jó iskolának bizonyult, ott nem következhetett be a csak saját nemzetük művészetét ismerő, így azt óhatatlanul elfogultan szemlélő kutatók gyakran megfigyelhető torzulása, a léptéktévesztés. A múzeum Régi Szoborosztályán a gyűjtemény változatossága magától értetődően hozzájárult sokoldalúságához, és ő nem elégedett meg azzal, hogy csak a számára kedves darabokat studiózza. Katalógust csinált, a híres Pigler-katalógus eddig egyetlen párját és abban az egész anyagot szükségképp feldolgozta, miután jónéhány őt inspiráló, új attribúciókra serkentő darabról már külön-külön cikket írt.

Essék ezek után néhány szó arról a kapcsolatról, mely őt a kutatócsoporthoz fűzte. A magyar művészet történetének kiemelkedő kutatójaként ugyanis számunkra is eminens fontosságú személy volt; érdekes, hogy már 1952-ben írt egy kutatási programot jogelődünk, a Munkaközösség régi magyar művészettel foglalkozó tagjai számára. Több intézeti programban is része volt, több írása a mi kiadványunkban jelent meg. (A késő reneszánsz építészet olasz komponenseiről a Magyarországi reneszánsz és barokk c. tanulmánykötetben, a későreneszánsz kőfaragó műhelyekről szóló cikksorozat először az Ars Hungarica egyes évfolyamaiban, majd 1985-ben önálló kötetként, az 1982-ben napvilágot látott „Varadinum” pedig a Művészettörténeti Füzetek idáig egyetlen dupla kötete volt.) Az Ars Hungarica 1975-ben egy külön számot szentelt neki, többek között Entz Gézának őt köszöntő, az ő munkásságát méltató cikkével és az ünnepelt életművének gazdagságát, sokoldalúságát szemléletesen elénk táró, kilenc oldalas bibliográfiájával. Ehhez hasonlóan zárja majd ezt a megemlékezést is az immár elhunyt Balogh Jolán azóta napvilágot látott írásainak és néhány őt témául választó cikknek a felsorolása. Az a tény, hogy az impozáns irodalomjegyzék már véglegesen lezártnak tekinthető, még tovább fokozza hiányérzetünket. Mert, ha valakiről, akkor őrá elmondható, hogy pótolhatatlan űrt hagyott maga után.

Balogh Jolán 1975 óta megjelent írásai

Későrenaissance kőfaragó műhelyek. I–VIII. közlemény. Ars Hungarica II. 1974 – VII. 1980

B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak... Bukarest 1973 (könyvismertetés). Honismereti Híradó 1975, 3. sz. 51–53.

Olasz tervrajzok és későrenaissance épületeink, in: Magyarországi reneszánsz és barokk, szerk. Galavics G. Budapest 1975, 35–135.

Janus Pannonius képmásai, in: Janus Pannonius, szerk. V. Kovács S. Budapest 1975, 83–92.

Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1975.

Fioravanti in Ungheria. Atti del Convegno Aristotile Fioravanti a Mosca. Arte Lombarda Nr. 44–45. 1976, 225–227.

Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest 1977 (könyvismertetés). Honismeret 1979, 3. sz. 54–56.

Questions de la peinture murale de la Renaissance tardive en Transylvanie – A későrenaissance falfestészet kérdései Erdélyben. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei 53. 1979, 105–114, 281–285.

A Márvány Madonnák Mesterc. Mátyás király szobrása. Építés-Építészettudomány XII. 1980, 77–86.

Az Anjou-kor kérdéseiről. Művészettörténeti Értesítő XXX. 144–147.

Varadinum I–II. (Művészettörténeti Füzetek 13.) Budapest 1982. Die Bildnisse des Königs Matthias, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Schallaburg (kiáll. kat.) 1982, 6–16. Die ungarischen Mäzene der Renaissance. Uo. 73–80.; Die Kunst der Renaissance in Ungarn. Uo. 81–107.; Der Burgpalast in Buda – Baugeschichte. Uo. 272–277.; Giovanni Dalmata. Uo. 370–371.; Der Meister der Marmormadonnen. Uo. 385–386.; Tabernakel. Uo. 653–654.; Grabmäler. Uo. 676–678. Ezen kívül 107 tétel kidolgozása a katalógus számára.

Giulio Clovio Magyarországon – A schallaburgi kiállítás tanulságairól. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 129–142.

Középkori építészetünk kérdéseiről: 1. Magyar-székely templomvárak. 2. Az erdélyi vajda vára. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 46–50.

Mátyás király és a művészet. Budapest 1985.

Velencei hatások Erdély művészetében. Ars Hungarica XIV. 1986, 81–96.

Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. (Az Ars Hungaricában megjelent nyolc közlemény pótlásokkal kiegészített újraközlése. Sajtó alá rendezte Beke László, Marosi Ernő.) Budapest 1985.

Velencei hatások Erdély művészetében. Ars Hungarica XIV. 1986, 81–96.

Sajtó alatt

Erdély művészete 1541–1630. Magyarország művészete 1470 k.–1630. Szerk. Entz Géza.

A régi magyar művészet kérdéseiről. XIII–XVII. század. Művészettörténeti tanulmányok 1929–1987.

Balogh Jolánról szóló írások

Török, Gyöngyi: Dr. Jolán Balogh. Bücher aus Ungarn, Heft 1. 1973, 19–20.

Entz Géza: Balogh Jolán köszöntése. Ars Hungarica III. 1975, 7–8.

Szakolczay Lajos: Balogh Jolán élete. Vonások egy művészettörténész arcképéhez. Budapest XXI. 1983, 4. szám, 15–17.

Entz Géza: Balogh Jolán és a műemlékvédelem. Magyar Műemlékvédelem IX. 1984, 453–454.

Šercer, Marija: Dr. Jolán Balogh: Julije Klović u Ugarskoj. Peristil XXIX. 1986, 173–174.

Entz Géza: Balogh Jolán búcsúztatása. Magyar Nemzet 1988 október 25.

János Véghe: **Jolán Balogh (1900–1988)**

Ein kurzer Nachruf auf eine hervorragende Gestalt der ungarischen Kunstgeschichte, auf die ehemalige Ableitungsleiterin des Budapester Museums für Bildende Künste. Die Hauptmerkmale ihrer Forschungstätigkeit waren die einen Historiker auszeichnende Erschließung für die Kunstgeschichte wichtiger schriftlicher Quellen und die Anwendung stilkritischer Methoden. Da die Werke der altungarischen Kunst vielfach dezimiert sind, ist die intensive Benutzung der Quellen äußerst wichtig. Obgleich Jolán Balogh auch den wissenschaftlich fundierten Katalog der ihr anvertrauten Abteilung des Museums anfertigte (Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. 2 Bände. Budapest 1972), war ihr Hauptforschungsgebiet die altungarische Kunst. Da ihre diesem Thema gewidmeten Werke von großer Anzahl sind (s. die Bibliographie ihrer vor 1975 entstandenen Werke in Ars Hungarica 1975, 9–18, und die später erschienenen sowie die Schriften über ihre Person am Ende des Nekrologs), seien hier nur diejenigen erwähnt, die von hervorragender Bedeutung sind. Ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit lag in der Erforschung der Ofener (ung. Budaer) Burg und des Mäzenatentums von Matthias Corvinus. Darüber veröffentlichte sie eine außerordentlich reiche Belegsammlung (A művészet Mátyás király udvarában /Die Kunst am Hof Königs Matthias/. Budapest 1966. 2 Bände), zu der später auch

eine Synthese erschien, – diese ist auch in deutscher Sprache zugänglich (Die Anfänge der Renaissance in Ungarn – Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1972). Aus der Feder von Jolán Balogh stammt die Monographie, die die Baugeschichte des in verhältnismäßig noch am meisten heilem Zustand erhaltenen Kunstwerks der Renaissancearchitektur am besten zusammenfaßt (Az esztergomi Bakócz-kápolna /Die Kapelle Bakócz in Gran/. Budapest 1955), sie erschien später auch in italienischer Sprache (La capella Bakócz di Esztergom. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae III. 1956, 1–198). Das dritte wichtigste Gebiet ihrer Forschungstätigkeit war die Renaissancekunst von Siebenbürgen. Sie konnte ihre auf diesem Gebiet erzielten Ergebnisse nur teilweise in einem Buch veröffentlichen, das die Angaben der Quellen reichlich vermittelt und eine Synthese des Themas bietet (Az erdélyi renaissance /Die Renaissance in Siebenbürgen/. Bd. 1, Kolozsvár 1943), den zweiten Band konnte sie nicht mehr schreiben. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß sie einer der geistigen Organisatoren der großen Ausstellung, der bedeutendsten Vorstellung der ungarischen Renaissance war, die vor fast einem Jahrzehnt in Österreich stattfand (Matthias Corvinus und die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Schallaburg/Niederösterreich 1982). Darüber hinaus war sie auch noch Verfasserin mehrerer zusammenfassender Studien für den Katalog auch einiger kleinerer Katalogtitel.

Művészettörténetírásunk gyakorlatában az utolsó negyven év során az egyik legjelentősebb konszenzus a nemzeti jelenségek historikumára vonatkozó belátás következetes érvényesítésében alakult ki. Ez a közmegegyezés abban a világos és áttekinthető terminológiában jut kifejezésre, amelyet Fülep Lajos 1951-es javaslatai nyomán, minden azóta írott tudományos munka már címadásában is használ: a regionális értelemben felfogott „magyarországi” illetve a 19–20. századi nemzeti művészet jelzőjeként értelmezett „magyar” kettősségében. Ez a fogalomhasználat egyfajta önmérséklet eredménye: lehetővé tette a *Mi a magyar?*-típusú, a karakterre, habitusra irányuló, az anyanyelvhez hasonló egyértelműséggel soha nem bizonyító, a keresett jelenségeket hol a fiziognómiában, hol formális kvalitások iránti preferenciákban, majd a szellemiségben felmutató kutatások mellőzését.¹ A meddő kérdések félretevése helyesnek bizonyult, mert kedvezett más, racionálisan megoldható problémák, történeti összefüggések kutatásának. Bevált taktikai szempontból is; olyannyira, hogy a „magyarországi”–„magyar” fogalompárt valamint az ennek megfelelő kettős (idegen nyelvű szövegben gyakran hármas) helynévhasználatot szomszédaink következetesen számonkérlik rajtunk.

Élesebb szemű és elméletileg felkészültebb kritikusok megközelítésében azonban a közelmúltban mélyebb elemzések is jeleztek problémákat. Az utóbbi években a középkori művészettörténeti kutatás tudománytörténeti analízisére koncentrálnak szlovák művészettörténész, Ján Bakoš jellemezte többek között az általa „összmagyarországi” (*celouherské*), történeti-állami jellegűnek nevezett, hagyományos koncepciót, amelynek jellemzője az országos központok kisugárzó hatásainak feltételezése a tőlük távolabb eső vidékeken.²

Eltételezve attól, hogy minden olyan magyarországi művészettörténetnek, amelynek célja a középkori országtérület egészének áttekintése, Bakoš szempontjából szükségképpen „összmagyarországi” lesz az eredménye – szerintem ugyan nem ideológiai szándék következtében, hanem *de facto* –, a problémát mégis érdemes meggondolnunk. A „magyarországi”–„magyar” fogalompár érvénye ugyanis csakis a magyar államalapítás óta s a magyar állam keretei között tekintve egyértelmű. Nyitva hagyja az államalapítás előtti „magyarországi” (földrajzi értelemben; tehát pontosabb a Kárpátmedence-beli), az államalapítás előtti „magyar”, sőt, a „magyarországi” „magyar” művészet kérdését is.³ Tagadhatatlan, hogy e kérdéseket – leginkább a tudományon kívüli köztudatban – manapság gyakran feszegetik nálunk is olyanok, akiket a tudományos rendszerezés kielégítetlenül hagy. Eljárásuknak leggyakoribb mintája az, hogy a fent jellemzett, a fogalompár érvényességi köréből kirekesztett kérdésköröket összekapcsolják egymással, amiből látszólag ezek kontinuitása, „története” keletkezik. Ekként ismét közös nevezőre kerül mindaz, amit a tudományos analízis elválasztott egymástól: az etnikailag meghatározott elemek és a nehezen definiálható karaktervonások egyaránt beleépülnek a modern nemzeti művészet eredetmondájába.

Nem célunk, nem is ide tartozik azoknak a külsőleg rendszerint a tudományosság formáit követő, látszólag történet-, valójában mítoszformáló kísérleteknek a boncolgatása, amelyeknek létezése és befolyása azonban tükröt – ha görbe tükröt is – tart a művészettörténet elé. Ha a művészettörténet tudománya számára érvényes az az alapelv – Fülep Lajos szavaival –, hogy „Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak”,⁴ ezt az elvet általában teljes mértékben, sőt túlteljesítve valósítják meg a dilettáns kísérletek is. Az a két mód-

szertani probléma, amelyre különböző úton keresi a választ a tudományos kutatás és a mai dilettantizmus, nem a korreláció meglétére vonatkozik, hanem az „egyetemes” és a „nemzeti” mibenlétére. E két fogalom értelmezéséből kell tehát kiindulnunk. Mindenekelőtt nem árt azonban tisztáznunk, hogy a dilettantizmus helye és elhatárolhatósága a társadalomtudományokban, különösen pedig azokban, amelyeknek tárgya valamilyen esztétikai jelenség interpretációja, nem olyan egyértelmű, sem tudománytörténeti, sem tudományelméleti tekintetben, mint a természettudományban. Erre figyelmeztetett Max Dvořák, a művészettörténeti kutatás értelmét keresve, amikor így írt: „A művészettörténetet, a dilettantizmusnak ezt a kedvencét (*Herzenskind des Dilettantismus*) nyugodtan abbahagyhatnánk, ha a múltbeli korszakok művészeti alkotásainak esztétikai élvezetén túl (amire törekszik) nem segítené elő a történelmi fejlődés általános folyamatának megismerését is.”⁵

Az egyetemesség sokrétű művészettörténeti fogalmában a dilettantizmus hagyatékának legproblematiszabb elemét e kategóriának az iskola fogalmával való összekapcsolása jelenti. Iskola itt a művészettörténeti fogalom megalkotása korának, a 17. századnak megfelelően, tulajdonképpen akadémiát jelent, amelyben az értelem és a művészi készség együttműködése a stílust költői alkotásmód és anyagformálás elválaszthatatlan egységében teremti meg.⁶ Az ún. nagy stílusok egyetemes érvényének alapja tehát egy értékelési momentum: totalitásuknak elismerése. Mércéjük pedig mindig valamely helyi vagy nemzeti „iskola”. Ez az elgondolás tükröződik Fülep Lajos 1951-es megállapításában: „... módszeresen még meg sem vizsgálták, lehet-e úgy magyar művészetről beszélni, mint olaszról, németről, franciáról”.⁷ Ehhez képest valósággal megdöbbentő Giovanni Previtali kérdésfeltevése az itáliai művészettörténet periodizációjáról írott 1979-es tanulmányában: *Storia dell'arte „italiana” o dell'arte „in Italia”?* – azaz: az olasz vagy az olaszországi művészet története? – tehát ugyanaz a kérdés, amelyet nálunk Fülep formulázott hasonló módon. Hasonló a válasz is: „A selinunti metopék, a ravennai mozaikok, a Po-vidéki romanika az emberiség történetének fenséges epizódjai, de nem lehetnek részei az olasz művészettörténetnek az i. e. 6., az i. sz. 6. vagy 12. században, hanem csak a 18. századtól kezdve, amikor a hanyatló kor olaszai felfedezik őket és integrálják a maguk nemzeti tudatába.”⁸ Ennek a 18. század végi tudatnak felel meg Luigi Lanzi itáliai művészettörténete, amelyben először körvonalazódnak azok a kulturális központok és hozzájuk tartozó iskolák, melyek a Dante–Vasari-féle Toszkána-centrizmust kitágítva, megalapozták az olasz művészet történetének és gyűjteményeinek modern rendszerezését.⁹ Az 1983-as bécsi művészettörténeti kongresszuson a klasszifikáció módszereivel foglalkozó szekció előadásainak egy sorozata (Peter Lasko, Willibald Sauerländer, André Mussat) bizonyította be, hogy a modern Franciaország területén számotartott középkori regionális iskolák fogalma csak a 19. század második negyedében jelent meg a művészettörténeti irodalomban.¹⁰ Tehát meghatározott regionális stílusoknak egyetemes érvényüként való utólagos elismerése az a művelet, amely a művészettörténeti fejlődés folyamatának központok és népek stafétafutásaként (romanika: Provence – Burgundia; gótika: Ile-de-France; reneszánsz: Itália) való elképzeléséhez vezet. A több központot egyidejűleg elismerő, pluralisztikus modell ehhez képest csak több futópályán folyó váltóversenyt jelent. Previtali idézett munkájában a történelem „misztifikációjáról” beszélt.¹¹ Az így nacionalizált egyetemesség válhatott versenypályájává a versenybe folyamatosan benevező újabb nemzeteknek is, amelyek egymással párhuzamos pályákon indultak. Az iskola és az egyetemesség fogalmának összefüggése ugyanis valamilyeni, normaként általánosan el nem ismert nemzeti művészet történetírását arra készítette, hogy valamelyik elsődleges iskolához keressen történetileg dokumentálható kapcsolatot. Egyetemes és nemzeti korrelációjának ez is egyik lehetősége.

Fentiekben szándékosan szűkítettük az egyetemesség fogalmát a nyugat-európai központok problémájára, mivel az a szintén jelenkori – s jogos – igény, hogy a művészettörténet ne csak nyugat-európai, hanem egész Európára, Euráziára, valamennyi földrészre érvényes, a világirodalom mintájára világművészet-történet legyen, mindenekelőtt nem mennyiségi kérdés. Először látnunk kell, vajon az eddigi egyetemesség-fogalom elbír-e nagyobb épületet? Úgy tűnik, önmagát sem.

Valójában mindezzel a korrelatív kategóriának, a nemzetinek a helyét is érintettük, megállapítva az egyetemeshez képest időben korlátozott, terjedelmében szűkebb érvényét. Erre a kérdésre vonatkozik a nemzeti művészet küzdelme az „egyetemes” – pejoratív éllel: kozmopolita – akadémizmus: tudatra eszmélésének egyik fő formája; a mi művészettörténetírásunkban mindenekelőtt Henszlmann 1841-es *Párhuzama* óta.¹² E küzdelem visszavetítésének felel meg az idegen–általános és hazai–partikuláris olyan történeti viszonya, amelyet a hagyományos művészettörténetírás rendszerint dramatizált formában ad elő. A viszony leírására rendkívül nehéz semleges, normatív töltéstől mentes apparátust találni.

Nem ilyen a centrum és periféria sem, amelyeknek értelmezésével az összefoglaló címében a „világművészetet” (*World Art*) hirdető, 1986-os washingtoni művészettörténeti kongresszus egyik szekciója foglalkozott.¹³ Jan Białostocki e szekció megnyitó referátumában, nem tagadva meg közép-kelet-európai nézőpontját, a perifériát dicsérte, centrum és periféria párhuzamában ráismerve a civilizáció és a természet 18. század végi kettősségének hagyományára. Így törekedett arra, hogy megszabadítsa a két fogalmat attól a polarizációtól, amellyel pl. Josef Strzygowski ruházta fel őket, mozgató erőket (*Bewegungskräfte*) és konzerváló erőket (*Beharrungskräfte*) különböztetve meg. Strzygowski büszkén vallotta itt szóban forgó, *Die altslawische Kunst* című művének előszavában: „Amit ma a szlávok érdekében teszek (t.i. a nemzeti ősművészet konstruálása), azt tegnap megtettem a germánoknak illetve németeknek, az angolszászoknak, a norvégoknak és a finneknek”.¹⁴ Strzygowski fogalmait a horvát Dvořák-tanítvány, Ljubo Karaman szabadította meg polarizált jellegüktől 1963-ban, a hazai közegnek a horvát művészet fejlődésére gyakorolt hatását fejtegetve.¹⁵

Karaman földrajzi és szociális tekintetben megkülönböztette egymástól a nagyobb kulturális központok árnyékában lévő provinciális művészetet, a több kulturális központ vonzásában kialakult határmilieut, valamint a perifériát. A periféria „távol van a vezető kulturális régióktól, különféle irányokból kap ösztönzést, ezeket átveszi, feldolgozza és a maga talaján mindebből önálló művészi tevékenységet alkot.”¹⁶ Białostocki 1986-ban Karaman három kategóriája mellett éppen ezeknek az értékítéletek végső maradványaitól való megtisztítása érdekében George Kubler (Karaman munkájával közel egyidőben, 1962-ben kiadott) munkája, a *The Shape of Time* fogalmait ajánlotta. Kubler ebben a művében a művészetnek mint szimbolikus nyelvnek Ernst Cassirertől származtatott elméletével szemben a művészet történetének tárgyak történeteként való felfogását ajánlotta. Elképzelését jól jellemzik következő mondatai: „Sokkal könnyebb rekonstruálni a középkori élet szimbolikus mását kéziratok, elefántcsontok, textíliák és ötvösművek egy kis múzeuma segítségével, mint az, hogy megpróbáljuk leírni a feudalizmus korának technológiáját. A technológiához csak feltevésekre és rekonstrukciókra vagyunk utalva. A művészethez viszont rendelkezünk magunkkal a tárgyakkal, amelyeket a jelenkori megismerés számára is még érvényes szimbólumokként őriztek meg...”¹⁷ A Kubler-féle tárgytörténet kétféle tárgyat ismer: az invenció eredményeként létrejött *primary objects* kategóriáját és a *replications*-nak nevezett, széles körű és változatos tartalmú osztályt. Az 1986-os washingtoni „világmű-

vésznet-propozíció egyik alapja az európai, a törzsi, a prekolumbiánus és a kolonizált amerikai művészet példájára egyaránt támaszkodó Kubler szemlélete volt.

Ennek a szemléletnek sarkalatos pontja annak a művészeti létformának eredeti és ősi állapotként való tételezése, amely Karaman perifériális milieu-jének felel meg: „A nagyvárosi vagy a központi hatású események elképzelése ugyanúgy, mint a régi és állandó kézműves hagyományokon alapuló kiválóság eszméje valószínűleg csak a városoknak illetve a specializált művesek által előállított fényűzési cikkek készítését megengedő gazdasági különbségek megjelenésével került az emberi tudatba. A provinciális degradáció bizonyosan régebb, mint a kereskedelmi vulgarizáció. De a falusias monotónia mindenestre a civilizált élet valamennyi kvalitásfokozata közül a legrégebb.”¹⁸

Itt érkezünk az alapvető problémához: azonosítható-e a Kubler-féle falusias monotónia a közép-európai perifériális milieu kvalitásaival, illetve: ebben a milieuban formálódhat-e az újkori nemzeti művészetek? Hivatkozási alapjuk a nép-nemzeti ideológiák uralkodóvá válásának korában ez a milieu, amely – hogy elhagyjuk végre az absztrakt fogalmak körét – nem más, mint a közép-európai ember szülőföldje. A magyar falu művészeti hagyományokat őrző jellegének tudata Huszka Józseftől, sőt Ipolyi Arnoldtól kezdve Kós Károlyig mindenütt jelen van, s 20. századi művészeti értékrendünk egyik pillérének mondható. Ezen a tájon, a román-kori falusi templomok körében keresi a mással összetéveszthetetlen egyedi jelleget, azt, amit számára a görög klasszikum testesített meg, Fülep Lajos is: „A görög templomok körül a földből előkerült garasos agyag fogadalmi szobrocskákról az a szépség és nemesség sugárzik, ami a nagy művekről – s a mi öklömnyi egregyi templomcskánk, ahogy a térbe van állítva és csöppességében is az egész vidéket dominálja, valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet.”¹⁹ Ebben a párhuzamban rá kell mutatnunk arra a tényre, hogy Fülep esztétikájában a különös kategóriájának ideális megtestesítése, a legegységesebb és egyben a leginkább „nemzeti” is a görög klasszikum.²⁰ A párhuzamok adva vannak: Karaman hasonlóképpen látja a horvátországi perifériális milieu jelentőségét, Białostocki ugyanígy emeli ki a közép-európai perifériák szerepét.

Ezzel azonban még nem dönt el az a kérdés, vajon Kubler *village monotony*-ja azonosítható-e a közép-európai perifériák légkörével. Ismét Fülepet idézhetjük: „A nagy stílusok népiesedésük közben átalakulnak, adaptálódnak, hazai hagyománnyá honosulnak.”²¹ Ebben a megállapításban benne rejlik annak a tényezőnek az elismerése, amit Kubler *metropolitan or centrally influential events*-nek nevezett. A középkori Európa jellege a városok jelentőségének még azon a 9. századi mélypontján, amelyet pl. Henri Pirenne ábrázolt, gyér, „rettegésben, nyomorban, éjszakában” élő paraszti lakosságával, amelyet Georges Duby mutatott be,²² sem volt azonos a törzsi társadalom falusiaságával. Magától értetődő, ha a modern nép-nemzeti felfogás a faluban látja a hagyomány forrását, s felismerését a nemzeti stílus megalkotásában rendszerint kamatoztatja is, de az invenciót, a kreativitást a misztifikált archaikus közösségnek tulajdonítani, s ráadásul e közösség töretlen kontinuitásban való továbbélését feltételezni nem más, mint a középkori viszonyok félreértése.

Ez a romantikus félreértés a nonfoglaláskori ornamentikától az újkori népművészetig ívelő kontinuitásról igen termékenynek bizonyult a századforduló magyar művészetében. Visszatér, kevésbé termékeny, mert a tudományosság területére behatoló formákban, számos, mai népszerű interpretációs kísérletben is. Ez a jelenség nem egyedülálló hazai specialitás: párhuzamát kínálkozik Szlovákia középkori művészettörténetírásában a rusztikus, naív stilizáció hangsúlyozása, amelyet egyértelműen a 19. századi népművészethez és a modern naív művészethez hasonló autochtoneitás megnyilvánulásaként értékelnek.²³ Ennek a művészetnek egyik központjaként esik nagy hangsúly az utóbbi időben Liptó zárt régió-

jának produkciójára.²⁴ Hasonló módon jelentkezik Romániában az Erdélyben feltételezett regionális autochtoneitásnak a bizánci stílus- és ikonográfiai elemek hangsúlyozása útján való feltételezése.²⁵ Ugyanazokban az esetekben, amelyekben a magyar művészettörténet a középkori országhatár egységét igyekszik meglátni, a szlovák, a román, erdélyi és szepességi szász művészettörténeti hagyomány rendszerint a regionális zártságban keresi a nemzeti jelleg előzményeit.

S ez a jelleg rendszerint meg is valósul: különösen a legszenzibilisebb festészetben, restaurálások révén. Elég az almakeréki templom felső, restaurált illetve alsó, 1882-es bemeszelés által a restaurálástól megkímélt falképeinek példáját felidézni, hogy meggyőződünk arról, mennyire eldőnt a restaurálás a további kutatás lehetőségeit, miközben egy stílárius ítéletnek alávetve határozza meg a műalkotás megjelenését. A marosszentannai református templom restaurálatlanul maradt falképeinek tanúsága szerint is a szentélyben lévő Mettercia-kép olaszos plaszticitása jórészt az 1911-es restaurálás eredménye. A magyar restaurátori gyakorlat a 14–15. századi falképeken általában mindmáig az itáliai trecentovonásokat hangsúlyozza – annak a tézisnek megfelelően, amely e stílusigazodást hazai karakterisztikumként értékeli. Ugyanannak a témának, a Köpenyes Madonnának naív felfogása Dex Ferenc kezén, Kőszegen 1937-ben határozott internacionális gótikus elemei ellenére itáliai provinciális dekorativitásba fordult, Ógácson, 1965–68 között, M. Staudt munkája nyomán *Hinterglasmalerei*-hatás keletkezett.²⁶ A festmények restaurálásában az értelmezés szinte elkerülhetetlen, s a különféle értékrendek hatására előfordulhat, hogy akár egyazon együtteshez tartozó darabok megjelenése is más lesz. De álljon itt a történeti tézisek által befolyásolt értelmező restaurálás egyik legismertebb példája: a jáki apátsági templom nyugati tornyaira a századfordulón végzett helyreállítás során a zsámbéki templomrom középkori toronysisakjának másolatát építették – nyilván annak a megállapításnak a hatása alatt, hogy Lébény, Ják, Zsámbék templomai egy fejlődési sor tagjai, ugyanazon hazai építőiskola jelentős művei.²⁷

Az eddigiekben a modern szemlélő által preferált stílárius értékek visszavetítésének, historizálásának bizonytalanságáról, sőt, esetleges tárgyasulásuk veszélyéről volt szó. A fiziognómiai vagy stílárius karakterológia útját középkori művészettörténeti kutatásunk mint bizonytalant és ingoványost már régen elhagyta. Ide illik Bodonyi József 1936-ban, a Budapesti Szemlében megjelent, *A magyar művészettörténetírás új útjai* címet megkérdőjelező tanulmányának figyelmeztetése a stílárius értékelés relativitásáról: „Csak egy mostani érdeklődés indíthat bennünket a múlt művészetének megismerésére, miért is az, amennyiben a jelenből fakad, nem a múltat, hanem a jelent tükrözteti vissza.”²⁸

Az egyetlen járható út tehát a stíluson, a műalkotás esztétikai zártságán kívüli területre vezet. Érdemes a Lébény–Ják–Zsámbék csoportnál maradnunk, amelyet a művészettörténeti szakirodalom időközben más, jórészt 1200 utáni épületekkel együtt, „nemzeti monostorok” címszó alatt, hazai specifikumként tárgyal, mivel ennek az emlékcsoportnak nemcsak művészettörténeti értékelése kidolgozott, hanem rendelkezünk megbecsülésére nézve középkori forrásokkal is. Az építészettörténeti irodalom jellemzőjüknek – s egyben a hazai 1200 körüli építészet vívmányának – a bazilikális, kereszthajó nélküli templomnak kéttornyos, karzattal összekapcsolt, szerves kompozícióját tekinti. A Werbőczy *Tripartitum*-ba is felvett közbecsű tételei szerint a magánkegyúri templomok közül a monostorokat tartották a legértékesebb vagyontárgyaknak, utánuk következtek a kéttornyos, *ad modum monasterii* épített egyházak, majd az egy tornyos, a torony nélküli köegyházak, végül a fatemplomok, ha bennük a kegyúri család rendelkezett a *sepultura* jogával. Az első szempont megfelel a formális tipológia értékrendjének; a második olyan, reprezentatív funkció, amelyre magunktól nem gondolnánk, sem a stílus alapján nem következtetnénk.²⁹ A középkori doná-

torábrázolásokban nem portrét kell keresnünk, hanem általánosságban a kegyúrnak olyan, viseletével társadalmi rangjának megfelelően kitüntetett ábrázolását valamely, az istenségre vagy a közbenjáró szentekre utaló képtípusban, amely így a lelkiüdvükre vonatkozó votívkép Európa-szerte elterjedt formájának (Białostocki kifejezése szerint: kerettémájának) felel meg. Tipikus eset a karinthiai St. Paul in Lavanttal timpanonjában ábrázolt *Maestas domini* átértelmezése Bátmonostoron könyörgő donátorpárrá. Ezeknek az alapítóknak és kegyuraknak az ábrázolásai pontosan abban az időben tűntek fel a nemzetségük temetkezőhelyeiként szolgáló egyházakon, amikor nevük mellé is a *de genere* megjelölés került. A lehető legkonvencionálisabb formában való ábrázolásuk fejezi ki vágyukat arra, hogy felvétessenek a mennybe, a szentek közösségébe.³⁰

Ez a legkonvencionálisabb viszony a középkor folyamán nem sokat változott. 1520 táján készült az a szakolcai epitáfiumkép – bizonyosan Czobor-családtagé, valószínűleg a diplomata Czobor Imrée –, amelynek minden részlete Dürer-kompozíciókra megy vissza.³¹ Kézenfekvő – ha igaztalan is – lenne az összevetés Dürernek az ideális keresztény lovag, a *miles Christi* gondolatkörének szentelt ábrázolásaival, a Paumgartner-oltár lovagjaival, vagy a Lovag, halál, ördög mesterkarcával. Igaztalan, mert a Dürer-motívumok összeállításában a szakolcai képen az a két jelvény, a családi címer és a zászló dominál, amelyek az arisztokrata reprezentációjának a 15. század óta elengedhetetlen kellékei.³² A középkorban a ruha teszi az embert, s Magyarországon a 16. század elején is elegendő a kiválóságnak e külsőséges attribútumokkal való jelzése, az etikai problémák elmélyítése helyett. Oberschall Magda 1929-es megállapítása érvényes erre a szituációra: „... Dürer hatása Magyarországon csak külsőségekben éli ki magát. Az ő nagy etikai mélységének és férfias erejének termékenyítő hatása nem ihlette meg ezeket a kisebb fajsúlyú mestereket, s csak egyes részletek szolgai átvételére serkentette őket, ami mindig kevesebb jelentőséggel bír, mint a szellemi hatás”.³³ Ez a megállapítás Hoffmann Edith nem sokkal későbbi, a metszátvételekkel igazolható kompozíciókölcsonzéseket illető kritikai szigorát előlegezi.³⁴ De vajon csak a „kisebb fajsúlyú” művészi tehetséget kell-e hibáztatni; nem inkább a megrendelő oldaláról hiányzott-e az „etikai mélység”, ami ez esetben esztétikai fogékonyságot, kvalitásérzéklet is jelent? Ez a műalkotások recepcióját érintő negatívum is arra késztet bennünket, hogy vizsgálódásunkat az ikonográfia módszerével folytassuk, amelynek a kiindulópontja eleve az ábrázolások bizonyos körben azonos jelentésének, a csoporttudat meglétének feltételezése.

Ez a csoporttudat Augustinus: De civitate Dei 1170 körüli prágai kódexében úgy jutott kifejezésre, hogy a festő a mennyei hierarchiába behelyezte a püspökkel, szerzetessel, férfival és nővel képviselt BOEMENSESt is. A közelmúltban Anežka Merhautová hívta fel a figyelmet az ábrázolás rendkívüli jelentőségére a cseh nemzeti tudat művészeti jelentkezése szempontjából.³⁵ Vajon az egykorú Magyarországon elképzelhetetlen-e a – Szűcs Jenő szavával – államnemzetiség hasonló megjelenése?

Az esztergomi egykori Szent Adalbert-székesegyház 1196 előtt nem sokkal elkészített nyugati kapuzatának díszében nem csak a két adományozó, III. Béla király és Jób érsek üdvözléséről van szó, hanem – a *regnum* és a *sacerdotium*, világi és egyházi hatalom meg egyezése útján – az országnak Mária kezébe való ajánlásáról is. A két hatalom képviselőinek általános képi párhuzama Esztergomban az ország felajánlásáról szóló legenda specifikus értelmezésével kapott konkrét jelentést, amelynek az üdvösségre vonatkozó tartalmát a gazdagon rétegzett feliratanyagban legvilágosabban az ajtószemöldök felirata foglalta össze, így: *Porta patet vitae, sponsus vocat, intro venite*.

Kérdés, hogyan értelmezhető a legszembeütőbb, Szent Ágota legendájából vett felirat a kapu külső ívén: *Mentem sanctam, spontaneam, honorem deo et patriae liberationem*.

Kézenfekvő az apotropaikus jelleg, ha hiányzik is a cataniai szent által elhárítandó tűzvészre való, ilyen funkcióban gyakori kiegészítés: *ignis a laesura nos protege Agatha pia*. Elfogadható-e Gerevich Tibor 1938-as értelmezése, amely szerint „Istenfélő, bátor és szabad nemzet jelmondata ez.”³⁶ A haza szabadságát kívánja-e a harmadik kifejezés? Ostiai Leó krónikája szerint Desiderius apát az általa építtetett montecassinói bazilikát azzal az indoklással ajánlotta Krisztusnak, „*Ut duce te patria iustis potiatur adepta*.” A *patria* itt az igazak megérdemelt jutalmát, a mennyek országát jelenti. De Esztergomban *patriae liberatio*, a haza megmentése, megszabadítása állt – alighanem az érsekség, az egyházmegye *libertas*ára utalva, összhangban az egész programmal. Ha így van, nem patriotizmusról, hanem ennél szűkebb, úgyszólván lokálpatriotizmusról van szó, ahogyan a *patria* jelentése a 13. században még vidék, megye volt.³⁷ Hasonló jelentésingadozást mutatott ki Mezey László az esztergomi kapu feliratával egyidőben, s a Párizsban tanult Elvinus püspök révén azonos szellemi környezetben született Szent László-himnusz szövegében. Az *athleta patriae* kifejezést hajlamosak volnánk Bihar megyére vagy a bihari püspökség egyházmegyéjére vonatkoztatni, ha csak a helyi utalásokat vennénk figyelembe: *Varadini fulget ara* és *Exauditur in hac domo/ quicquid orans petit homo*. De ugyanitt az a hasonlat, amely a mennyei Jeruzsálembe helyezett csehek képét idézi fel, már biztosan a *patria* szélesebb értelmét jelzi: *Scala gentis ungarorum/ per quam scandit ad celorum/ cathedram Pannonia*. Azaz, a váradi kultusz eleve azzal az igénnyel lép fel, hogy az egész *gens Ungarorum* számára érvényes példának a lovagkirály alakját tűzze ki.³⁸ A cél a kereszténység egyetemes célja, a példakép annál hatásosabb, minél közelebb, minél alkalmasabb a követésre. Jól tudta ezt már Temesvári Pelbárt, amikor *Pomerium*ában kárhoztatta azokat az uralkodókat, akik „megfosztják javaiktól az apátságokat és püspökségeket, amelyeket szent elődeik alapítottak: szent királyok és fejedelmek, mint Szent László király is, vagy Szent István király Magyarországon, Szent Vencel Csehországban, Szent Henrik Bajorországban”.³⁹ – A párhuzamos példák számát lehetne gyarapítani, a magyarországi László-kultusz európai helyét azonban mi sem jellemezhetjük pontosabban.

A szenttéavatás idején a krónikákban, legendákban és a liturgikus szövegekben lényegében együtt volt már az az irodalmi anyag, amely az egész középkorban László király kultuszának keretét alkotta. Sajnos, nem ismerünk egykorú ábrázolásokat is, 1200 tájáról. A kultusz hangsúlyeltolódásairól leginkább a későbbi, számosabb művészeti ábrázolások tájékoztatnak, így arról is, hogyan fogták fel utóbb azt a közösséget, amely elemi formájában kétségtelenül megvolt már 1200 előtt. Bizonyos történeti rétegződés a legelnagyoltabb megközelítésben is kirajzolódik.⁴⁰

Úgy látszik, hogy Szent László a 13. században mint lovagi szent, a kialakuló köznemes-ség körében szolgálatra, harcra készségében, fegyverzetében imitációra érett példaképként járult az addigi „szentkirály”, István mellé, s eközben a 14. századra kiformálódott – nem utolsó sorban az Anjou-dinasztia reprezentációjának hatására – „Magyarország szent királyainak”, a dinasztia patrónusainak triász. A 14. századtól kezdve tapasztalható, hogy egyesek magyarságukat fejezik ki Szent László ábrázolásával: a legjelentősebb példa Simone Martini altomonteai Szent László-táblája Filippo di Sangineto, az 1340-es évek nápolyi magyar pártjának vezetője számára. Filippo talán Erzsébet királynétól ajándékba kapta a táblaképet, Szent László ábrázolása családi síremlékén azonban mindenképpen személyes indítékaira is utal. Hasonló szerepet játszik az orientális ellenséggel – a kunnal – való birkózás, amely a lovagkirály világias, népszerű *historiájának* mintegy a sűrített foglalatát adta. Így került a jelenet a bécsi egyetem magyar natiójának matrikulájába, alighanem a Thuróczy-krónika részben németországi terjesztésre szánt augsburgi kiadásának

élére is. Ugyanebbe a kategóriába tartoznak erdélyi román kenézek templomainak magyar szent-ábrázolásai.

Vajon szóhoz jutott-e már ennek az ábrázolás-típusnak a közkedveltségében annak a tudatosodása, hogy a magyar *miles christianus* küldetése a keleti pogánysággal szembeni védőbástyaszerep? Más összefüggések ennek a lovagi étoszt speciális tartalommal megtöltő tudatnak régebbi meglétére utalnak. Kovács Éva nemrég foglalkozott az V. István pecsétjének hátoldalán feltűnő kettős kereszt- és koronajelvény konkrét, az igazi kereszt- és töviskorona-ereklyékre utaló szimbolikájával. Ez a Bizáncból IX. Lajos Párizsáig egyaránt aktuális szimbolika különösen éles megvilágítást kap IV. Béla valószínűleg 1247-es, a pápának írott levelétől, s benne a Duna vonalán emelt várakkal kapcsolatban ettől a passzustól: „Mert ez az ellenállás vize: itt szállt szembe Heraclius Chosroesszal...” Szempontunkból nem a földrajzi önkény, Heraclius győzelmének a Dunához helyezése a döntő, hanem az a tény, hogy Heraclius 626-os győzelméhez a kereszttereklyének a sasszanida perzsa király kezéből való visszaszerzése fűződik.⁴¹

A kettős kereszt heraldikai jele a 14. századra köztudomásúlag elvesztette ilyen fokú aktualitását: országcímer lett; alkalomadtán Szent Lászlóval is kapcsolatban. Mária királynő felségpecsétjének hátoldalán, V. Károly francia király *in absentia magni* használt pecsétjének mintájára, az ott ábrázolt Szent Lajos helyett László mint az igazságosság megszemélyesítője jelenik meg. E pecsétől csak egy lépés az eredetileg a keresztény lovagok keresztes pajzsát viselő Lászlónak kettős keresztes pajzzsal való ellátása a 15. század elején. Az a címer tünteti ki tehát a rendi ország szentjeként, amelyet az országtanács következetesen, 1402-ben a Szent Korona nevében használt.

Ezen a fokon vált tehát Szent László az ország védőszentjévé, ami kétségtelenül megalapozta nemzeti szentként való újkori tisztelétét. Azt a tényt, hogy ez a kultusz nem csak a barokk kor vallásosságában alakult ki, még egy legutolsó középkori fejlemény bizonyítja: Szent Lászlónak összeforrása a Napba öltözött Asszonyként megjelenő *Patrona Hungariae* alakjával, többek között a vitfalvi oltáron, II. Ulászló guldinerein és Bernard Strigel által festett, a Szépművészeti Múzeumban őrzött votívképén. Hoffmann Edith barokk kori invenciónak tartotta az ország Szent István általi felajánlásának az Augustus és a tiburi Sybilla jelenetéből való kialakítását. Ez a jelenet azonban már a középkor végén kialakult, mégpedig, a vitfalvi táblák tanúsága szerint, Szent István személyére éppúgy, mint Lászlóé-ra. Az apokaliptikus *Mulier amicta sole* összekapcsolása a királykultusszal már Sedulius Scottus *Carmen paschale*-ja óta (*Salve Sancta parens, enixa puerpera regem, qui coelum terramque regit*) alapja Augustus és a sybilla ikonográfiájának. A típus megjelenésének magyarországi forrásai egyelőre éppúgy homályban vannak, mint az 1468-ban Mátyás pénzén megjelenő *Patrona Hungariae* típusáé. Csak sejthetők a ferences obszerváns mozgalom felé vezető szálak, pl. Sienai Bernardin szavai alapján, amelyek szerint *Lege ... successionis et hereditario iure totius universi debetur Beatæ Virginis primatus et regnum*.⁴² 1479-ben a váradi hagyományhoz közelebről kötődő, Mátyás politikájával szemben erősen kritikus Dubnici krónikában jegyezték fel a székelyeket a tatárok ellen lovon vezető, az égen fényben megjelenő Madonna által kísért Szent László legendáját. Ezen a ponton, legalábbis Szent László kultuszában, adva vannak egy új, a középkori rendiség kereteit meghaladó nemzeti összetartozás-tudat esélyei.⁴³

A tárgyalt esetek kiragadott példák; összefüggéseik nem világosak. De így is jelzik, hogy a magyar nemzeti tudat elemeinek és előformáinak feltűnését a középkori művészetben biztosabban lehet megragadni az ikonográfiai analízissel. Ez az analízis nem a falusias elzárkózás világára, hanem a viszonylag magasabb fokú tudatosság szférájára mutat rá. Elvi megkülönböztetést kell tennünk az itt tárgyalt jelenségek között: ha a központ, provin-

cia, régió, periféria fogalmai alkalmasnak látszanak is a művészeti produkció viszonyainak s a stílusnak a jellemzésére, abszurdnak vagy kifejezetten rosszindulatú beállításnak tűnnék fel pl. provinciális vagy periférikus tudatról beszélni. A modern nemzeti művészethez hasonló, azt megelőző formák keresése a régi művészetben olyan munkahipotézis, amely ilyen tudati elemek jelentkezésére vonatkozik. A központ, régió, periféria viszonya tulajdonképpen nem a nemzeti művészet történetére tartozik, hanem egyetemes művészettörténeti kérdés. Azoknak a szociális eszményeknek és gondolatoknak a vizsgálata viszont, amelyek sorába a nemzeti tudat első elemei is tartoznak, nem a hagyományos stílustörténet, hanem a célkitűzéseit szélesebben felfogó, a mentalitás megnyilvánulásai iránt érzékeny, s ennek megfelelően interdiszciplináris apparátusban támaszt kereső művészettörténet feladata.

JEGYZETEK

E tanulmány szövege 1988 májusában hangzott el, több korreferátum bevezetőjeként, az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztályának tudományos ülésén, amelyre Nemzeti művészet – európai művészet címmel, az akadémiai közgyűlés egyik központi témájához kapcsolódva került sor.

A szöveg eredetileg az ülés többi referátumával együtt való közlésre várt. Erre ma már – sajnos – kevés az esély. Mivel tartalmát tekintve lényegében kutatási beszámoló, viszonylag könnyen lehet elszakítani az alkalom szülte kontextustól, annál inkább, mert következtetéseit ma sem érezük (még) elavultnak.

1. FÜLEP L.: A magyar művészettörténelem főladata. MTA II. OK, 3. Muzeológiai sorozat 1951. II. 1. sz. 3 skk, id.: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. Budapest 1976. 407–436 nyomán – V. ö. MAROSI E.: Fülep Lajos és A magyar művészettörténelem főladata. Jelenkor 1975. 823–827. és Fülep Lajos és a nemzeti művészet. Jelenkor 1985. 257–261.

2. BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve. Bratislava 1984 – a definíció (a szerző szóhasználatára szerint: axióma): 20. skk. – Recenziója: MAROSI E.: Ars Hungarica 1986. 135. skk. – Hasonló elképzeléseiről a faszo-brázást példái-n uő: Koncepcie dejin stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia. Umění XXVII(1979) 322 skk és 427 skk.

3. A három fogalom más-más jelenségkörökre vonatkozik. A Kárpát-medence honfoglalás előtti emlékeanyaga a kulturális örökség kategóriájába tartozik. Mítikus elképzeléseken kívül (amilyen pl. a hun-magyar rokonság hagyománya) ritkaságszámba mennek az ezen túlmenő rokonság elképzelései (ilyen pl. a kettős honfoglalás elmélete). Az államalapítás előtti magyarság kritériumai aligha etnikai síkon, inkább a régészeti kultúrák módján foghatók fel. A magyar művészettörténetiírás hagyományos, az 1000. év táján szokásos kezdete nemcsak a régészet és a művészettörténet közé von mester-séges választóvonalat, hanem a művészettörténetet azonosítja a nemzeti művészet történetével. Innen ered levezetésének igénye „a honfoglalók művészeti hagyatékából”. A „magyarországin” belül a „magyar” megkülönböztetését – a módszerbeli nehézségek hangsúlyozásával – Fülep szorgalmazta, különösen i. h. 423 skk.

4. Európai művészet és magyar művészet. Nyugat 1918. Id.: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. Budapest 1974. I. 259.

5. DVOŘÁK, M.: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929. 225.

6. Az iskola fogalom kezdeteihez és kapcsolatairól az akadémiai klasszicizmus elméletével I. SCHLOSSER-MAGNINO, J.: La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Firenze–Wien 1956. 452 skk.

7. I. h. 1951/1976. 414.

8. PREVITALI, G.: La periodizzazione della storia dell'arte italiana. Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi, Volume, primo: Questioni e metodi. Torino 1979. 9.

9. Lanzi szerepéhez v. ö. PREVITALI i. h. 70 és uő: La fortuna dei primitivi, Dal Vasari ai neoclassici. Torino 1964. 141 skk.

10. LASKO, P.: The Concept of Regionalism in French Romanesque; SAUERLÄNDER, W.: Die Geographie der Stile; MUSSAT, A.: L'étude régionale: identité culturelle et expressions artistiques, mythes et réalités. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. 3. Probleme und Methoden der Klassifizierung. Wien–Köln–Graz 1985. 17. skk.

11. PREVITALI: i. h. 10.

12. „Azok, kik a' cosmopolitismusi theoria mellett vitáznak, azt állítják, hogy a' közömbösítés útján, ha a' művész a' tisztán megjelenő emberre fordítja figyelmét, műve minden korban minden népnek legkönnyebben érthetővé válik, és következésképpen az egész földön elterjedhet. De nem válik e' éppen a' nemzeti művészet legfőbb fokán legerősebb, 's legerjedtebbé.” HENSZLMANN I.: Párhuzam az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelés közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon. Pest 1841. 14.

13. XXVth International Congress of the History of Art, World Art: Themes of unity in diversity, Washington 1986. – A kongresszus aktái még kiadatlanok, az elhangzott előadások tartalmát kivonatuk nyomán idézzük: Section I.: Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, különösen Białostocki, J.: Some values of artistic peripheries. Abstracts 7.

14. STRZYGOWSKI, J.: Die altslawische

Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises, Augsburg 1929. idézet: XI. 1.

15. KARAMAN, L.: O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. Zagreb 1963 – német szövege: Über die Einwirkung des einheimischen Milieus auf die Entwicklung der Kunst in den kroatischen Ländern. 99. skk.

16. I. h. 100.

17. KUBLER, G.: The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven – London 1962. 80.

18. I. h. 76. sk.

19. FÜLEP: i. m. 1951/1976. 432.

20. A legteljesebb kifejtés: Európai művészet és magyar művészet, i. h. 1974. 263. skk., paradigmája: Izsó Miklós szobrászata, uo. 300. skk.

21. FÜLEP: i. m. 1951/1976. 430.

22. PIRENNE, H.: Les viles du moyen age. Paris 1971. 21 skk.; DUBY, G.: A katedrálisok kora. Művészet és társadalom 980 – 1420. Budapest 1984. 11. skk.

23. Jellemző példa: SAUČIN, L.: K otázce pôvodu janoškovských zobrazení v ľudovom výtvornom umení. Ars I(1967) 2. 3. skk. – V. ö. mindenekelőtt: BAKOŠ, J.: Situácia dejpisu umenia na Slovensku (Prolegomena). Analekta, Ročník 1979, číslo 7. 39 skk. – Fontos tudománytörténeti áttekintés: SAUČIN, L.: Dejiny umenia – ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko. Ars 1967/1. A kérdés kritikus tárgyalása: ABELOVSKÝ, J.: K dialektike vývinu modernej slovenskej mal'by. Vzťah regionalizmu a historizmu v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve. Ars 1983/1. 7. skk.

24. BIATHOVÁ, K.: Maliarské prejavy stredovekého Liptova. Bratislava 1983. 58 skk.

25. V. ö. pl. DRÁGUT, V.: Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Consideratii generale și repertoriu pe teme). Pagini de Veche Artă Românească II. București 1972. 9 skk. – Igen jellemző a provinciális jelenségek önállóságának feltételezésére az azok nemzetközi keretben való kutatására tett javaslat: i. h. 12 sk., 61. – Provincializmus és szerepe a (feltételezett) régebbi tradíció fenntartásában: PORUMB, M.: Pictura românească din Transilvania I (sec. XIV–XVII). Cluj-Napoca 1981. 13.

26. Különösen a középkori falképek rendszereit csak a restaurálás nyomán válnak „reprodukálásra éretté”, ezért restaurálásuk kritikája többnyire a végeredmény elfogadásában vagy (megelőző korokra nézve) elvetésében áll; a restaurátori munka stílisis minősítése olyan esetekben is elmarad, amelyekben a restaurátor önálló festői munkássága is kínálta támpontokat. A közkeletű falképcorpusok (RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1955; DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha–Bratislava 1978) adattárai rendszerint a restaurátori munkák dokumentációi is. Ógácshez I. FODOR, P.: Predbežné poznatky o nástěnných malbách v Staré Ľubči. Monumentorum Tutela – Ochrana Pamiatok 4(1967–1968) 369 dkk, alapvető képi dokumentációval.

27. A hazai építőiskola tézise már kidolgozva: HENSZLMANN I.: Magyarország ókeresztény, román és átmenetstílyű műemlékeinek rövid ismertetése. Budapest 1876. 94. skk.

28. BODONYI J.: A magyar művészettörté-

netírás új útjai? Budapesti Szemle 1936. február, 242.

29. Decretum Tripartitum, Pars I, Titulus 133, §. 5. skk.; előzményeihez I. BÓNIS GY.: A somogyvári formuláskönyv. Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár 1957. 127. V. ö. MEZEY, L.: Autour de la terminologie ecclésiastique et culturelle de la Hongrie médiévale. Acta Antiqua XXIII(1975) 381.

30. WEHLI T.: Donátorbrázolások a magyarországi román kori monumentális művészetekben. Eszméletörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 357. skk.

31. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, kiállítási katalógus, Schallaburg 1982. Kat. 764. sz., 625. sk. (Mojzer M.) és MOJZER M.: Két puttó Nagyszebenből és a magyarországi reneszánsz néhány kevésbé ismert emléke. Művészettörténeti Értesítő XXXI(1982) 117, a címermeghatározás: 33. jegyzet. Ezzel szemben a Czobor-címer egyik ábrájának láttán: NAGY I.: Magyarország családai III. Pest 1853. 205 (csüllag két structollal, csőrében síklót tartó golya a sisakdíszben) elfogadható meghatározás: GLATZ, A. C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej Galérie. Bratislava 1983. Kat. 64. sz., 144. skk. – V. ö. IVÁNYI B.: Adalékok nemzetközi érintkezéseink történetéhez a Jagellókorban. Történelmi Tár U. F. VII(1906) 142. skk., 161. skk.

32. ENGEL P. – LÖVEI P. – VARGA L.: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. Ars Hungarica 1983. 21. sk. – Alighanem módosítani fog ezen a képen a pilisi ciszterci monostor káptalantermében eltemetett, lándzsaaattribútummal ábrázolt comes 13. századi sírköve: GEREVICH L.: A pilisi ciszterci apátság. Szentendre 1984. 80. kép és 15. l. – V. ö. TAKÁCS I.: Esztergomi síremléktöredékek a 13. századból. Ars Hungarica 1988. 124. skk és 7. kép – további következtetéseit bizonyára hamarosan közölni fogja.

33. OBERSCHALL M.: Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintése. Archaeologiai Értesítő U. F. XLIII(1929) 266–269.

34. HOFFMANN E.: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. Archaeologiai Értesítő U. F. L(1937) 1–30. – „...régebbi időkben szokásos volt idegen művészek munkáiból meríteni. ... A művészi alkotás szabad préda volt s csak a művész egyéni becsúgyától függött, hogy önállóat akar-e mondani vagy megelégszik másolással; Dürer-plágiumok vetik fel első ízben e portyázások illetlenségének és szellemtelenségének a kérdését.” i. h. 2.

35. MERHAUTOVÁ, A. – TŘEŠTIK, D.: Spezifische Züge der böhmischen Kunst im 12. Jahrhundert. Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt, szerk. F. Möbius, E. Schubert. Weimar 1983. 106. skk.

36. GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938. 55. sk. – Az értelmezésről I. MAROSI E.: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. Eszméletörténeti tanulmányok a magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 341. skk. A szöveg középkori elterjedtségéről: FAVREAU, R.: Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem. Epigraphie et mentalité. Clio et son regard: mélanges d'his-

toire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon. Liège 1982. 235. skk. (A számomra hozzáférhetetlen tanulmány ismeretét Takács Imrénék köszönöm).

37. SZÜCS J.: Az 1267. évi dekrétum és háttere. Szempontok a köznemesség kialakulásához. Mályusz Elemér emlékkönyv. Budapest 1984. 355 skk.

38. MEZEY L.: Athleta patriae. Szent László legkorábbi irodalmi ábrázolásának alakulása. Athleta patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez. Budapest 1980. 43.

39. Temesvári Pelbárt válogatott írásai, vál. V. Kovács S. Budapest 1982. 191.

40. A Szent László-ikonográfia itt kifejtett értelmezéséhez I. MAROSI, E.: Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14–15. Jh. Acta Historiae Artium XXIII(1987–1988) 211. skk; az itt is említett példák irodalmával.

41. KOVÁCS É.: Signum crucis – lignum crucis (A régi magyar címer kettős keresztjének ábrázolásairól). Eszmetörténeti tanulmányok a

magyar középkorról, szerk. Székely Gy. Memoria Saeculorum Hungariae 4. Budapest 1984. 407. skk; v. ö. IV. Béla levelét IV. Ince pápához, id. A tatárjárás emlékezete, szerk. Katona T. Budapest 1981. 30. sz., 341. skk, i. h. 343 (Gy. Ruitz Izabella fordítása) nyomán. – V. ö. SENG TORU: IV. Béla külpolitikája és IV. Ince pápához intézett tatárlevele. Századok 121(1987) 584. skk.

42. De superadmirabili gratia et gloria Matris Dei, id. MIODŰNSKA, B.: Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Gradaŭu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazmu Cioŭka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI. Kraków 1979. 104. nyomán. – E munka a fentiekben kifejtett értelmezés módszerének és tárgyi anyagának egyik legfőbb támasza.

43. V. ö. SZÜCS J.: „Nemzetiség” és „nemzeti öntudat” a középkorban. Szempontok egy egyetemes fogalmi nyelv kialakításához. Nemzet és történelem. Tanulmányok. Budapest 1974. 189. skk, különösen 249. skk.

Pótlás a 13. jegyzethez: Az idézett kongresszusi akták a cikk nyomtatása közben megjelentek: World Art. Themes of Unity and Diversity. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, ed by I. Lavin. University Park – London 1989. Vol. I, 43. skk, különösen: BIAŁOSTOCKI, J.: Some Values of Artistic Periphery, i.h. 49. skk.

Erő Marosi: Nationale Elemente in der mittelalterlichen Kunst Ungarns

Im Aufsatz wird die Frage gestellt, ob Eigentümlichkeiten der Kunst Ungarns, die bereits vor der Herauentwicklung des modernen Nationalbewußtseins wahrzunehmen sind, sich als Vorstufen zu diesem betrachten lassen. National bedingte Erscheinungen lassen sich erst in Korrelation zur Universalität beurteilen, wie in der ungarischen Kunstgeschichte vor allem Lajos Fülep tat. Das Denkmodell der nationalen oder regionalen Schulen erweist sich als normativ bedingt. Die verschiedenen Systematisierungsversuche der Begriffe von Zentrum und Peripherie (J. Strzygowski, L. Karaman und G. Kubler, mit denen zuletzt 1986 sich J. Białostocki in Washington auseinandergesetzt hat) bilden einen heute als brauchbar erscheinenden Rahmen für die Betrachtung dieser Erscheinungen.

Die mitteleuropäische Kunstgeschichte arbeitet vielfach mit den Idealen einer bäuerlichen Provinzkunst, die für die kunsthistorische Tradition einzelner Völker als Trägerin der Autochtonität erscheint, ja sogar oft in stilistischer Hinsicht bei Restaurierungen zur Erscheinung kommt. Als kennzeichnende Beispiele werden Restaurierungen mittelalterlicher Wandmalereien angeführt, die für eine historische Rückprojizierung der Gegenwartswerte sprechen.

Bei so einer Unzulänglichkeit stilistischer Interpretierung müssen die historischen Wertmomente ausserhalb der ästhetischen Sphäre gesucht werden. In Ungarn gibt es z.B. für die Wertung der Patronatskirchen Kriterien, die für die Wertschätzung der Güter im Gebrauch waren, und die auf die Zahl der Kirchentürme und das Recht der Beisetzung der adeligen Kirchenpatrone gegründet wurden. Auf eine ähnliche Weise können mittelalterliche Stifterbilder weniger auf Portraitabsichten als auf Votivfunktionen zurückgeführt werden. Ähnlich konventionelle und wenig individualisierte Absichten kommen an ritterlichen Grabsteinen der Spätgotik und an einem gemalten Epitaph von Imre Czobor zum Ausdruck. Die wenig ursprünglichen künstlerischen Elemente lassen dabei weniger auf künstlerische Schwäche als auf allgemein geltende repräsentative Absichten denken.

In der Ikonographie lassen sich Spuren und Fortschritt eines Gruppenbewußtseins entdecken. So kann das Wort *patria* im (sonst für Glockeninschriften häufig belegten) Text der Inschrift des ehemaligen Westportals der Kathedrale von Esztergom (vor 1196) eher Diözese als das Land bedeuten. Die Bedeutungsverschiebung läßt sich im Textmaterial der liturgischen Verehrung des Heiligen Ladislaus nachweisen. Seine Ikonographie enthält Belege für die Akzentverschiebungen in seinem Kult vom Idealbild des christlichen Ritters durch das Ideal des heiligen Königs bis zum Landespatron des 15. Jh. Das Bild vom christlichen Ritter wurde seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. besonders aktuell, als nach dem Mon-

golensturm das Bewußtsein von Ungarn als dem Schild des westlichen Christentums wohl Hand in Hand mit der Verehrung des wahren Kreuzes entstand. Der spätmittelalterliche Kult des Landespatrons, dem die Anbringung des Landeswappens am Schild des Heiligen und seine Verbindung mit der Muttergottes als sonnenbekleideter Jungfrau und *Patrona Hungariae* entspricht, trägt bereits Züge eines Gemeinschaftsbewußtseins zum Ausdruck, das die Rahmen eines mittelalterlichen Standesbewußtseins zu übertreten scheint.

Diese Erscheinungen weisen darauf hin, daß die Begriffe Zentrum, Provinz, Region und Peripherie wenig mit der Ausbildung sozialer Ideale und Mentalitätstypen zu tun haben, zu denen die ersten Keime des Nationalbewußtseins auch gehören.

„Az adatokat és műveket sajnálatosan nehéz kapcsolatba hoznunk. Szinte kizárólag a véletlennek köszönhető, hogy mi maradt meg belőlük, illetve mi és mennyi pusztult el. A pusztító vagy éppen kegyes véletlen a középkori filozófia Fortunájának szerepét játssza a művészettörténetben ... Az adatok és művek szerencsés megőrzése és teljes pusztulása ... két véglet. Szerencsénkre és bánatunkra ezek a legritkábbak. Köztük a lehetőségek sokasága rejtezik – ismét szerencsés és szerencsétlen fordulatokkal.”¹

Gerevich Tibor az esztergomi Prímási Képtárról szóló 1916-os cikkében új „mesternévvel” bővítette a középkori magyar művészek sorát: a jánosréti mesterrel: ő körvonalazta elsőként a mester életművét is. A festő a jánosréti Szent Miklós templom főoltárának köszönheti a szükségnevet.²

E rövid kis cikk vált a jánosréti mesterrel foglalkozó tanulmányok, cikkek egyik „forrásává”. A második világháború előtti magyar művészettörténeti irodalom két, középkori festéssel illetve szobrászattal foglalkozó művében jelentős helyet kapott a mester és köre. Genthon szerint „az első magyar mester, akinek emlékét nemcsak egy-egy többitől izolált képtábla őrzi, hanem működésének idejéről, helyéről s főképp intenzív hatásáról is tudni...”³ Kampis Antal a jánosréti főoltár körül kikristályosodó bányavárosi stílus vezető művészeknek tartotta a Szent Miklós szobor faragóját.⁴ E két művel kapcsolatban utalnunk kell egy problémára, melyet a II. világháború utáni szakirodalom is csak részben oldott meg: alig került sor a képek és szobrok együttes egészként, azaz szárnyasoltárként való vizsgálatára. Ezt a megosztottságot tapasztaljuk Radocsay Dénes munkásságában is.⁵

Radocsay nemcsak arra vállalkozott, hogy az egyes emlékekre vonatkozó bibliográfiai adatokat összegyűjtse, de kísérletet tett a stílusfejlődés felvázolására, az egyes műhelyek, mesterek tevékenységének körvonalazására. Az emléktanyag nagyszámú voltából és a részletkutatások hiányából szinte szükségszerűen következett, hogy Radocsay gyakran összegző megállapításokat tett, s igyekezett a tártalanul álló műveket is bizonyos iskolákhoz vagy műhelyekhez kötni. „Bárhol olvasunk bele, mindenütt azt látjuk, hogy legalább annyi a megoldatlan probléma, mint a megoldott.”⁶ Radocsay mindkét művében a 15. század második fele bányavárosi festészetének illetve szobrászatának vezető művészeként szerepel a jánosréti mester.⁷

A jánosréti oltárok

A jánosréti Szent Miklós templomból három oltár került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe: a Szent Miklós főoltár, a Mária–Dorottya és a Passió mellékoltárok.⁸ A középkori magyar festéssel és szobrászattal foglalkozó irodalomban a jánosréti Szent Miklós főoltár kapta a legnagyobb figyelmet. (1. kép) Az oltár szekrényének Szent Miklós szobrát 2-2 püspökszent és Szent Péter és Szent Pál képe veszi közre. A szárnyképek belső

*A cikkem alapjául szolgáló szakdolgozatot 1984-ben írtam az ELTE Művészettörténeti Tanszékén. A dolgozatot 1989-ben dolgoztam át, és cikkemet 1989 augusztusában adtam le az Ars Hungarica szerkesztőségének. Az általam idézett művek között ezért nem szerepel Török Gyöngyi: A jánosréti Szent Miklós főoltár a Magyar Nemzeti Galériában (1989) c. könyve. E könyvről néhány utólagos megjegyzéssel a jegyzetek után.

oldalán nyolc legendajelenet látható, a külsőkön pedig Keresztrefeszítés és Olajfák hegye. A főoltárt Ipolyi Arnold és Divald Kornél is még a templom szentélyében látta.⁹ Divald Kornél részletesebben beszámolt az oltár azóta elveszett oromdíszeről.¹⁰

A „névadó” Gerevich Tibor főleg a jánosréti főoltár mesterének festői stílusával foglalkozott.¹¹ (A csegöldi képek felbukkanásakor a mestert BE monogramistával azonosította. Gerevichnek a stílusbeli „fogódzót”, az összehasonlító mércét a német művészet szolgáltatta, s a mestert alaptalanul a frank iskolához, közelebbről pedig Friedrich Herlin művészetéhez kapcsolta.¹²

Genthon István imponáló festő-vándorutat és életművet rajzolt meg. A mester „ifjúkorában megfordult Németország keleti határvidékén, Kölnben megcsodálta a Meister des Marienlebens-nek műveit. A hatvanas évek vége felé itthon van ... Garamszentbenedeken dolgozik. A 15. század hetvenes éveiben elkészíti főművét egyik körmőcbányai templom számára... A külföldi impulzusokat gyökereztetette meg Magyarországon.”¹³

Radocsay Dénes jelentős szerepet tulajdonított a jánosréti mesternek. A hatvanas-hetvenes évek felvidéki táblaképfestészetében három nagy földrajzi értelemben vett iskolát különített el: a bányavárosit, a kassait és a szepességit. Radocsay szerint a bányavárosi iskola vezető művésze volt a jánosréti mester. „Az oltár és főleg a középszekrény szokatlan beosztása a megszokott formákkal kevesebbet törődő, inkább a saját képzelete szerint alkotó tervezővel, festővel ismert meg bennünket.”¹⁴ A mester festette a Szent Miklós legendajeleneteket és tanítványa vagy műhelytársa „jelentős részt vállalt a két külső kép megfestésénél.”¹⁵ Radocsay azonosította először a festőt a szobrász jánosréti mesterrel. „A jánosréti festő minden bizonnyal szobrász és festő volt egy személyben, a jánosréti főoltár Szent Miklós figurája plasztikai testvére a táblaképek sicalakjainak.”¹⁶ 1967-es korpuszában ezt a következőkkel egészítette ki: „az oltárkép táblaképekből szerkesztett kompozíciója, kevés plasztikai eleme már önmagában is valószínűsíti, hogy az építmény festője faragta a retabulum figuráját.”¹⁷ Radocsay számára a festett képek és a szobor arcának fiziognómiai azonossága, az oltár felépítése elegendő bizonyíték volt szobrász és festő egy mesterben való azonosítására.

Feltűnő módon a Szent Miklós legendajelenetekhez a szakirodalom nem hozott analógiákat. A festő figuratípusait egyelőre a „sajátosan egyéni” jelzővel illehetjük, egyéb összehasonlításhoz szolgáló emlék hiányában. Stílusa konzervatív (a szent alakja nagyobb, mint a többi szereplőé) és progresszív (tájháttér) elemek keveréke. Az oltár legtöbbet elemzett képe a Keresztrefeszítés és az Olajfák hegye. E két jelenet a belsőkhöz viszonyítva törebb tónusú, valószínűleg azért, mert a szárnyképek a templom falán függtek. A külső táblákon a drapériák redővetése, a lágyabb, finomabb arkifejezések, a gazdagabb tájhátterek eltérnek a legendajelenetekétől. Mindez azonban egyelőre kevés bizonyítékul szolgál a mester–tanítvány vagy –műhelytárs kapcsolat feltételezéséhez.

A Hans Pleydenwurff műhelyének tulajdonított Hof-i oltár Olajfák hegye táblájának kompozíciója (München, Alte Pinakothek) sok hasonlóságot árul el a jánosréti oltár külső képével.¹⁸ Vagy mindkét tábla mestere ugyanazt a grafikai lapot használta fel a jelenet megfestésekor, vagy esetleg a Pleydenwurff képről készült fa- vagy rézmetszet szolgált a jánosréti oltár mintaképül. Szent Péter alakjának megfestésekor a festő felhasználhatta Schongauer hasonló tárgyú rézmetszetét (L19) (2. kép) is.¹⁹ A Keresztrefeszítés tábla metszetelőképeit Hoffmann Edith határozta meg. A mester Schongauer Keresztrefeszítés kompozícióját (3. kép) (L10) kombinálta E.S. mester Kálvária (L30) (4. kép) metszetével.²⁰ Ez utóbbiról vette át a keresztet átölölő Magdolna alakját.

Genthon István az oltáron az 1473-as évszámot olvasta, pontosabb információt nem adva a dátum helyéről.²¹ Hoffmann Edith viszont a Schongauer metszet átvétele alapján mó-

dosította a jánosréti főoltár datálását. Mivel Schongauer metszetátvételek 1476 után mutat-
hatók ki Németországban, tehát az oltár Keresztrefeszítés táblája ezután készülhetett.²²

A jánosréti főoltár esetében a metszetátvételek meghatározása nem visz bennünket kö-
zelebb a mester stílusának eredetéhez, kapcsolataihoz. A metszet modellként való felhasz-
nálása mindössze azt mutatja, hogy a művész alkalmazta ezt a 15. század második harmá-
dában általánosan elterjedt módszert. A jánosréti főoltár külső képeivel kapcsolatban gyak-
ran felmerül az ún. „németalföldi hatás” kérdése. Gerevich meg a németországihoz hasonló
intenzitású németalföldi hatásról írt.²³

Genthon István kiemeli, hogy a mesternél a „németes, szűk háttér helyére a tárgyilagos
miniatúraszerű flamand természetábrázolás lép”.²⁴ Genthon utalt azonban arra is, hogy a
magyar művészet „a németalföldi stílus rendkívüli nagyhatású fázisait a német művészet
változásain, tehát közvetett úton érzi meg”.²⁵

Radocsay Dénes a 15. század második felének hazai festészetéről írva rövid áttekintést ad
az európai áramlatokról, a német és osztrák festészetet érő németalföldi hatásról. Radocsay-
nál a 15. század második fele a hazai műhelyek nagyobb fokú önállósodásának korszaka,
ezt előmozdította az is, hogy Magyarország „messze esvén Németalföldről, Rogier van der
Weyden hatása csak áttételekkel, közvetve érinthette hazai művészetünket, s így a távoli
varázs szükségszerűen sokat veszített eredeti intenzitásából, nem volt elég arra, hogy a ma-
gyarországi festészetet saját arculatához idomítsa.”²⁶ A jánosréti mester művészetét „...csak
szélesebb általánosságban jellemezhetik azok a korábbi megállapítások, amelyek szerint táj-
háttereiben németalföldi, színezésében flamand, típusaiban rajnai-kölmi iskolázottság csillan
meg.”²⁷

Török Gyöngyi szerint „Legjobban itt (a Keresztrefeszítés táblán) érezhető a német-
alföldi művészet hatása a hazai táblaképfestészetben addig szokatlan, a jelenet egész hát-
terét kitöltő, gazdag tájábrázolásban és néhány, a német művészen keresztül átszűrő-
dött kompozíciós motívum átvételében.”²⁸ (5. kép)

Urbach Zsuzsa szerint a keresztet átölelő Magdolna németalföldi eredetű motívum, míg
az egész kompozíció lazább átvétele egy németalföldi kompozíciós típusnak.²⁹ Ezeket az
elemeket a jánosréti Keresztrefeszítés esetében E.S. mester és Schongauer metszetei köz-
vetítették.

Az új németalföldi hatás nemcsak a németalföldi alkotások közvetlen ismerete, mű-
vészvándorlások, metszetek révén terjedt, hanem igen fontos volt az ún. „közvetítő állo-
mások” szerepe.³⁰ A dél-németalföldi eredetű festészeti stílus fontos átvető és kisugárzó
helye közé tartozott Köln, Nürnberg, Bécs. Nürnberg és Bécs jelelő szerepet játszott
ennek a „szűrő” és „átformált” németalföldi eredetű stílusnak Közép-Európa felé való
terjesztésében.³¹ Urbach Zsuzsa feltételezése szerint a németalföldi hatás két útvonalon
érkezett Magyarországra. Az egyik – a szakirodalomban is legtöbbet említett – a nyugat
felőli, tehát a német területek és Ausztria irányából. A másik, Urbach szerint rövidebb és
közvetlenebb a Hanza városok, Lengyelország felőli hatás.³² A különböző közvetítők ke-
zén átformálódtak a Németalföldről érkezett művészeti impulzusok, s a magyarországi
festők vagy falfaragók ezt a többé-kevésbé megváltoztatott, átszűrő „németalföldies” stí-
lust vették át. A népszerűség és népszerűsítés eredményeként az egyes újítások vesztek
eredetiségükből; leegyszerűsödtek, durvultak.³³ A németalföldi művészet általánosabb
hatása érvényesül a 15. század második felében a realizmus iránti fokozott igényben, a
tájábrázolásban, a redővetésben, az érzelmek megfestésében.³⁴ A jánosréti külső táblák
esetében szerintem ennek a „szűrő és átformált” németalföldi stílusnak a hatásáról beszél-
hetünk, melynek közvetítésében jelentős szerepet játszottak a különböző metszetlapok is.
A tájháttérrel kapcsolatban Radocsayval értek egyet, miszerint csak általánosságban beszél-

hetünk a jánosréti külső jelenetek tájháttérének németalföldi eredetéről.³⁵ A németalföldi eredetű „reális” tájháttér hamar elvesztette újszerűségét, s az egyes jelenetek állandó részévé vált. A jánosréti háttér elemei hegy, templom, vár több Keresztrefeszítés festményen előfordul.³⁶ A jánosréti festő korának általánosan elterjedt tájháttér toposzát használta, a megfestés módja azonban egyéni. A mélytávlatú háttér rézmetszetlapokon is megjelent, többek között Schongauer L.25-ös metszetén.

A főoltár egyetlen megmaradt szobrászi díszével, Szent Miklós figurájával igen keveset foglalkozott a szakirodalom.

Kampisnál a Jánosréti Piéta mestere elnevezést kapta a faragó. A mester alkotásait a redővetés tanulmányozása alapján kapcsolta össze. Így került a mester életművébe a jánosréti Dorottya és Mária, a Passió oltár domborműve, Szent Borbála, Szent Jeromos és a tájói Piéta relief. Az emlékcsoportot 1480–1500 közé datálta.³⁷ Kampis számára egy formai elem tanulmányozása elegendőnek bizonyult egy szobrász életmű összeállításához. Radocsay szerint csak azért érdemel figyelmet a szobor, mert ez a jánosréti mester egyetlen ismert plasztikai alkotása.³⁸

Jaromir Homolka úgy véli, hogy a jánosréti Szent Miklós magán viseli Kassai Jakab stílusának nyomait, különösen a bajusz és a haj faragása emlékeztet a mester korai munkáira. Homolka ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Körmöcbánya nem tartozott a nagyhatású művészeti központok közé, s itt egy sajátos helyi stílus alakult ki.³⁹

A szobor faragója nem volt kiváló művész, egyelőre más emléket nem tudunk a szoborhoz kötni.

A jánosréti templomból még két mellékoltár került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe. Az egyik szekrényében Mária és Dorottya szobra áll, a belső festményeken férfi és női szentek sorakoznak, a külső az Angyal üdvözlését ábrázolja. A Mária–Dorottya oltár szobraival Kampis Antal többször is foglalkozott. 1936-os tanulmányában az 1510-es évekre datálta, megállapítva, hogy mesterüket nem érintette a „stossi formavilág elgyűrűzése”.⁴⁰ Négy évvel később az oltár elkészültét az 1490-es, 1500-as évekre módosította, s az ún. Jánosréti Piéta mesterének korai művei közé sorolta.⁴¹

Balogh Jolán egy bambergi Madonna-szoborban találta meg Mária köpenyének, a gyermek Jézus testtartásának párját. A két szobor között elég nagy a hasonlóság, de mint Balogh Jolán is hozzáteszi: valószínűleg valamilyen közös előképük lehetett.⁴²

Radocsay Dénes – ismét csak a szárnyképek és a szobrok fiziognómiai azonosságára hivatkozva – egy mester művének tartotta az egész oltárt. Mindkét szobor „a helyi lokális stílus szülötte”, idegen hatásoknak kevés közük volt hozzájuk, bár a két szobor drapériaformái több egyidejű német szobron is megfigyelhetők.⁴³ A táblaképek „kontúros előadásmódja, határozott élénk színei a jánosréti mester műhelygyakorlatára vallanak.”⁴⁴

A két szekrényszobor idealizált, „bájos” arca, és az S vonal a lány stílus formavilágára emlékeztet. A szekrényszobrok kissé konzervatív stílusához analógia a wrocławai múzeum Szent Katalin szobra.⁴⁵ A jánosréti templom másik mellékoltárának szekrényében egy Krisztus siratása dombormű látható, szárnyképein pedig Passió jelenetek. (6. kép) Divald Kornél nem tulajdonított különösebb művészi értéket a Passió oltárnak, helyesen érzékelve, hogy a dombormű előképe egy kvalitásosabb mű volt. „Mestere valószínűleg Körmöcbányán élt s a környékbeli szerényebb igényű falusi templomok számára faragott ... sohasem járt Nürnbergben és az európai művészet más főbb helyén sem.”⁴⁶ Csánky Miklós néhány jeleneten (például az Ostorozás) vagy beállításban a boroszlói Borbála oltárról merített inspiráció jeleit fedezte fel.⁴⁷ Kampis Antal az oltár domborművét a Jánosréti Piéta mesterének nevezett faragó művének tartotta, s az 1490-es évekre datálta.⁴⁸ Radocsay Dénes analógiaként egy fuldai domborművel vetette össze a jánosréti reliefet.⁴⁹ Számára

ez igazolná, hogy a „bányavárosi művészet önállósága nem azonos semmiféle provinciális elzárttsággal.”⁵⁰ Az oltár szárnyképeinek festője a jánosréti mester egyik tanítványa lehetett, s a dombormű faragója is e műhelyből kerülhetett ki.⁵¹ Ewa Polak-Trajdos a lengyelországi brzezina-i oltár kompozíciójával hasonlította össze a középszekevény domborművét, s utalt Weit Stoss hasonló témájú rézmetszetével (L3) való hasonlóságra is.⁵² A Krisztus siratása téma igen népszerű volt Sziléziában, főleg Boroszlóban.⁵³ A lengyelországi anyaggal való hasonlóság a típus általános elterjedésére bizonyíték. A tájói kis relief is erre utal, mintsem közös műhelyre.

A jánosréti dombormű Szent Mártájának arca sok hasonlóságot mutat a garamszentbenedeki Ürkoporsó Három Mária a sírnál jelenetének nőalakjaival.

A szárnyképek jeleneteit, az egyes alakokat durva elrajzolások, anatómiai bizonytalanságok, torz arcfejezések jellemzik. A festő valószínűleg grafikai előképeket használt, néhány jelenet hasonlóságot mutat E.S. mester Passió metszeteivel.⁵⁴ (7–10. kép) A jánosréti oltárok a dél-német területen kialakult oltártípushoz tartoznak. Az új típusú oltár magja a mély szekrény szobrokkal vagy relieffel. „A szekrény hangsúlyt, kiemelkedő oromzatot kap, a szárnyak laposságával ellentétben festőien kimélyül.”⁵⁵ Az új típusú oltár első németországi példája Hans Multscher sterzingeri oltára. Ez a típus hosszas fejlődés eredménye, több művészeti forrásból táplálkozott.⁵⁶ A jánosréti főoltár és a Mária–Dorottya oltár még a multischeri őstípushoz tartoznak: oltárszekrény szabadon álló szobrokkal. Ez a felépítésű oltár sokáig népszerű maradt a magyarországi művészetben.⁵⁷ A Passió oltár már egy következő fejlődési fokot képvisel, „a színes szoborcsoport a festményenél is elevenebb, gazdagabban ábrázolt előképek megjelenítésére alkalmas.”⁵⁸

A jánosréti templom egykori felszereléséhez tartozott egy Kálvária csoport. Az 1713-as canonica visitatio említést tesz egy Keresztrefeszített Krisztusról, s Mária és Szent János evangélista szobrairól.⁵⁹ Divald Kornél a „templom déli kapujának előcsarnokában” látta Mária és János evangélista körülbelül egy méter magas szobrát. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében lévő Szűz Mária és Szent János evangélista szobrok azonosak lehetnek a Divald által említett Kálvária figuráival, bár nem bizonyított egyelőre a két figura jánosréti származása.⁶⁰ Mária kéztartása, a drapéria ívelt vonala Schongauer metszetről (L14) származik.⁶¹ A Szent János szobor arca átfaragott, stílusukban nem kapcsolódnak a jánosréti oltárokhoz.

Jánosrét Körnöcbányától néhány kilométerre fekvő, pár száz lelket számláló falu. A középkorban sem volt jelentősebb település. Koneshaj, Schwabenhof és Windischdorf falvakkal együtt 1429-ben került örök jogú zálogként Körnöcbányához.⁶² A templom oltárai valószínűleg nem Jánosréten készültek, hanem valahol másutt. Ipolyi feltételezése szerint a Szent Miklós főoltár a körnöcbányai Boldogságos Szűz Mária templomból került Jánosrétre a 18. században.⁶³ Ipolyi feltevését a körnöcbányai származásról alátámasztaná az a tény, hogy a szárnyképek a falon lógtak, tehát eredetileg nem e templom számára készülhetett az oltár.⁶⁴ A 18. századi vizitációk már a jánosréti templomban említik a Szent Miklós oltárt.⁶⁵ A falu Szt. Miklós templomát körnöcbányai mesterek építették.⁶⁶ A szlovák műemléki topográfia szerzője szerint 1487-ben fejezték be az építkezést.⁶⁷ A körnöcbányai plébániatemplomnak, melyet Szűz Mária tiszteletére szenteltek, számos oltára volt. Ezek közül elsőként Szent Zsigmond oltárát említik 1391-ben. 1428-ban Windisch Péter állított Szent Miklós tiszteletére oltárt. Az oltár javadalmául szolgáló Windisch Péter-féle alapítvány 500 aranyforintból állott, s egy később Tindel Jakabnak és Dorottjának eladott házból. Az oltár jövedelme azonban még 1490 előtt megszűnt és a rectorstágot hosszabb időre szüneteltették. 1475 körül az oltár rectora Wanderer György volt, aki nagy szegénységben élt és oltárigazgatósága alatt elenyészett az oltár fennállásának jogcíme.

1500-ban találkozunk Bálint nevével, akit a Szent Miklós oltár rectoraként említenek. Hogy ki és mikor újíttatta föl az oltárigazgatóságot, nem tudjuk.⁶⁸ A vártemplomot 1490 körül átalakították, de nincsenek adataink erről az építkezéstről.⁶⁹ A reformáció tanainak terjedésével a körmöcbányai templom az evangélikusok kezébe került. A katolikusok 1673-ban nyerték vissza a templomot.⁷⁰ Ekkor új oltárokat állítottak, az épület új berendezést kapott. A főoltárt 1715-ben szentelték fel Szent Katalin tiszteletére, emelett még négy mellékoltára volt a templomnak (Nepomuki Szent János, Krisztus feltámadása, Szent Borbála, Szent Kereszt). A plébániatemplomot a múlt században (1884) újjáépítették.⁷¹ Nem tudni, mi történt a templom középkori berendezésével.

A templomokról meglévő néhány adatot egyelőre még nehéz egymással kapcsolatba hozni. A jánosréti főoltár a 70-es évek körül készült, viszont a jánosréti templomot csak 1487-ben jegyezték be. Nem tudunk semmit a körmöcbányai Szent Miklós oltárról sem. A számunkra fontos hetvenes-nyolcvanas években elapadt az oltár jövedelme (igaz, ez csak az altarista jövedelmére vonatkozik), ugyanakkor megszűnt az oltár fennállásának jogcíme is. Nem tudjuk azt sem, hogy az 1428-as Szent Miklós oltár helyére állítottak-e egy újabb oltárt Körmöcbányán a templom újjáépítésekor. A jánosréti templomot Szent Miklós tiszteletének szentelték, de nem biztos, hogy az építkezés befejezése után a templomban oltárokat állítottak. A középkori oltárnál furcsa, hogy a szárnyképek a falon lógnak, de a szétszerelésre sor kerülhetett a 17–18. században is, amikor az oltár elé egy tabernakulumot helyeztek. Nincs bizonyítékunk arra sem, hogy a jánosréti templom oltárai Körmöcbányán készültek.

A jánosréti mesterhez kötött egyéb emlékek

Gerevich Tibor cikkének megjelenése után a legtöbb szerző a jánosréti mester (azaz a jánosréti főoltár mestere) sajátkezü alkotásának tartotta a gámszentbenedeki Kálvária oltárt. A középképen Kálvária (11. kép), a predellán Vir Dolorum, a szárnyképeken Passió jelenetek láthatóak. Az oltár 1875 előtt került az esztergomi Keresztény Múzeumba, Simor János prímás gyűjteményéből. A szárnyképeket szétfűrészték, Mucsi András feltételezése szerint erre 1875-ben kerülhetett sor, új a képek keretelése.⁷² Gerevich Tibor stíluskritikai alapon tulajdonította egy mesternek a gámszentbenedeki Kálvária és a jánosréti főoltárt. A mestert „a széles, nyers festésmód, gyors ecsetvezetés, sötétkékek pentimentóval aládolgozott erős körvonalak, erőteljes telt színek, magas, meredek homlokú férfítípusok, nagy pupillájú szemek, lehúzott szájszél, túl nagy végtagok, csak a második íznél behajtott kézujjak jellemzik.”⁷³ Az oltár elkészültét a gámszentbenedeki templom 1482-es újrászentelésével hozta kapcsolatba.⁷⁴ Később az 1490-es évekre datálta az oltárt, melynek középképét és predelláját festhette a vezető mester, a szárnyképeket pedig segédeivel együtt.⁷⁵

Genthon István főleg a gámszentbenedeki oltár stílusa alapján kapcsolta a jánosréti mestert a kölni Mária élete sorozat festőjéhez. A középkép Mária alakja a kölni mester Mária templombamenetele (München, Alte Pinakothek) táblájának Szent Anna alakjára emlékeztette Genthon Istvánt. A mester „nyugodt előadásmódjával és szelíd érzelmességével még tipikusan Pleydenwurff generációjának emléke, stílusa a hetvenes évek bonyolultabb képszerkesztésétől, mozgalmasságától és ébredező realizmusától távol áll.”⁷⁶

Radocsay az 1470-es évekre keltezte az oltárt, s elfogadta Gerevich megállapításait mester és tanítvány szétválasztására vonatkozóan.⁷⁷ A Kálvária két alakja „szinte szoborszerűen mintázott, plasztikusan formált, ami valószínűvé teszi, hogy a jánosréti mester festő és szobrász is volt egy személyben.”⁷⁸



1. A jánosréti Szent Miklós főoltár. Budapest, MNG



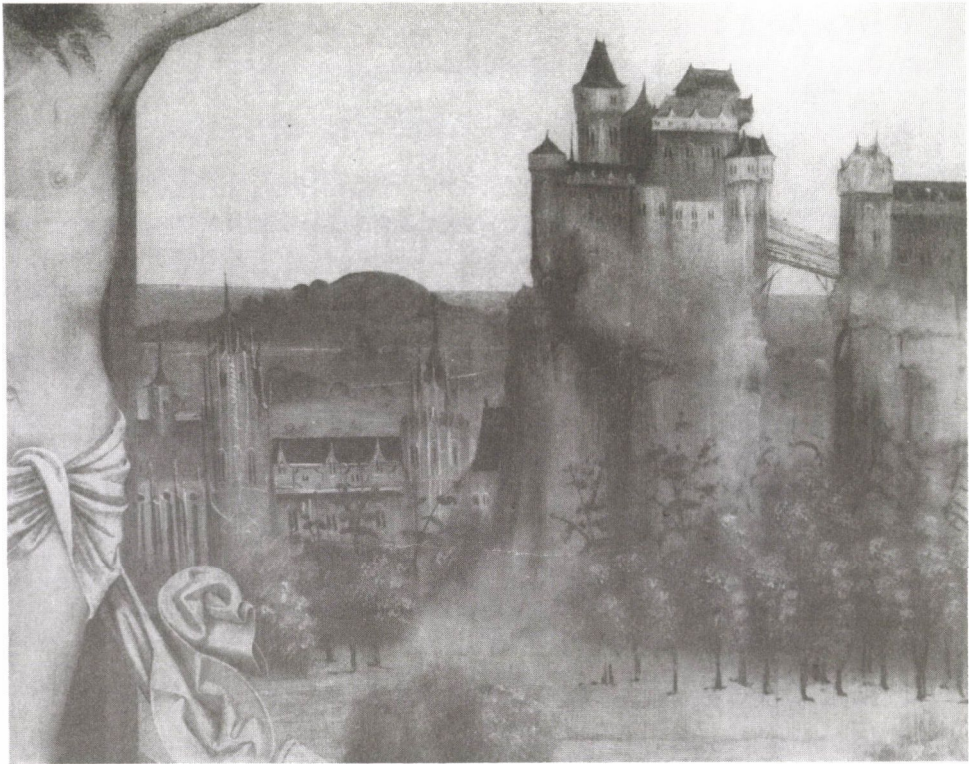
2. Martin Schongauer: Olajfák hegye, rézmetszet

3. Martin Schongauer: Keresztrefeszítés, rézmetszet



4. E. S. mester: Kálvária, rézmetszet





5. A jánosréti Szent Miklós főoltár külső szárnyképe a Keresztrefeszítés részletével. Budapest, MNG

6. Passió mellékoltár Jánosrétről (restaurálás előtt). Budapest, MNG





7. E. S. mester: Júdás csókja, rézmetszet



8. E. S. mester: Krisztus ostromozása, rézmetszet

9. E. S. mester: Sírbatétel, rézmetszet



10. E. S. mester: Feltámadás, rézmetszet





11. Kálvária-oltár Garamszentbenedekről.
Kálvária középkép. Esztergom, Keresztény
Múzeum



12. F. V. B. mester: Kálvária, rézmetszet



13. A cserényi Szent Márton oltár (restaurálás előtt). Budapest, MNG

14. Szent István és Szent László Vitézfalváról. Túrócszentmárton, Slovenske Národné Múzeum



Prokopp Mária utalt arra, hogy az oltár Kálvária középképének mustrája megegyezik az ugyancsak Garamszentbenedekről származó Úrkoporsó (Esztergom, Keresztény Múzeum) sátoztetjének aranymustrájával.⁷⁹ Az aranyhátterek mustra-sablonjai nemcsak egy művész vagy műhely kizárólagos tulajdonába tartoztak. „Fel kell tételeznünk tehát, hogy a sablonok hagyományozás, csere, vagy ami valószínűbb, adásvétel tárgyai voltak.”⁸⁰

A garamszentbenedeki oltár két legkvalitásosabb képe a középkép és a predella. Festőjük azonban sohasem járt Kölnben, mint ahogy azt Genthon feltételezte. A középkép kompozíciója, a figurák beállítása, Krisztus feje, a tájháttér egyes elemei megegyeznek F.V.B. monogramista azonos témájú rézmetszetével (L7) (12. kép) A flamand metsző 1475–1500 között működött Bruges-ben.⁸¹ Nem elképzelhetetlen, hogy e metszet vagy egy erről készült másolat szolgált a garamszentbenedeki középkép előképéül. Az oltárt így inkább a hetvenes évek második felére datálnám.⁸² A garamszentbenedeki szárnyképeken a tájhátterek kopárabbak, egyszerűbb a redővetés, durvább az alakok megfestése, mint a középképen.

A garamszentbenedeki apátság történetét Knausz Nándor dolgozta fel. Az épületek múlt századbéli restaurálásakor felnyitották a templom oltárainak kölapjaiban az ereklyék elhelyezésére kivált üregeket. Három mellékoltárnál üres tokot, illetve selyem foszlányokat találtak, két mellékoltárnál és a főoltárnál ép tokok kerültek elő. Ezek közül csak a főoltár és az egyik mellékoltár tokját nyitották föl. Ez utóbbi a következő szöveget tartalmazta: „...hoc altare in memoriam S. Crucis In anno domini 1483 in festo Translacionis Benedicti consecrauimus.”⁸³ Az apátsági templomot 1483-ban szentelték föl újra. A 17. században az apátsági templomot átalakították, elsőként a gótikus főoltárt szedték szét.⁸⁴ A 17–18. századi egyházlátogatási jegyzőkönyvek nem említik az apátsági templomot, mivel ez a főkáptalan tulajdona volt.⁸⁵ Az 1881-es tűzvész után 1882-ben Storno Ferenc és fiára, Kálmánra bízta a monostor helyreállítását. Jelentésükben ezt írták: „A négy pillérhez ragasztott copfoltárok levétele után eltűntek a pillérek alján eredeti szobrász megoldással készült középkori oltárok, melyeket csak restaurálni kellett. A fő- és mellékapszisban levő oltárokat azonban teljesen újakkal kellett felcserélni.”⁸⁶ Mucsi András szerint a kérdéses Kálvária oltár 1875 előtt került a primási képtárba, ezért nem említi Knausz monográfiája sem.⁸⁷

Különös, hogy Garamszentbenedekről három Kálvária oltár került elő: Kolozsvári Tamásé, a fent említett és egy 1495-ből származó oltár (mindhárom az esztergomi Keresztény Múzeumban). Ez utóbbit a prefektus lakosztályának kápolnájában említi az 1829-es Rudnay féle canonica visitatio.⁸⁸ Valószínűleg ez eredetileg is itt állt. Az 1483-as felszenteléskor a templomban állt egy Kálvária mellékoltár, ezt bizonyítja a már idézett hártaszalag. Az oltárt szent Kereszt tiszteletére szentelték fel, s ez lehet egy Kálvária oltár is, mivel az 1495-ös oltár feliratán is a szent kereszt szó szerepel. Kérdéses azonban, hogy Kolozsvári Tamás vagy a jánosréti mester oltárára vonatkozik az említett hártaszalag szövege.

Jánosréti mester harmadik sajátkezü alkotásának a cserényi Szent Márton oltárt (13. kép) tartja a szakirodalom, mely 1880-ban került a budai Nagyboldogasszony templomba, majd innen 1901–1907 között a Szépművészeti Múzeumba, s később pedig a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe.⁸⁹ Az oltár középszekrényében Szent Márton, Szent János evangélista és Szent Miklós szobra áll. A szárnyképek 8 jelenetet mutatnak be Szent Márton életéből. Az oltár predellája Veronika kendőjét ábrázolja Péter és Pál között. Ipolyi Arnold még a cserényi templomban látta az oltárt, s leírja az azóta elveszett oromzatot: „Superiores vero turriculae et baldachini operis gothici solum in fragmentes exstant, cum statua Christi spinis coronati. Statuae autem B.M.V. et b. Nicolai ep. quae ibidem (in mensa arae locatae) occurrunt, reliquiae collectae sunt antiquorum altarium, quorum per heterodoxos

dissectorum meminit visit. an. 1692 et 1713.”⁹⁰ E leírás alapján tételezte fel Radocsay, hogy a beszercebányai múzeum három Cserényről származó szobra (Vir Dolorum, Szűz Mária és János evangélista) a Szent Márton oltár oromzatához tartozott.⁹¹ Az oltárszárnyak külső oldalán lévő felirat közli az oltár elkészültének dátumát és a megrendelő nevét „Anno domini 1483 completum est hoc opus in die sancte barbare: istas tabulas iussit fieri honestus vir Georgius Petrovics.”⁹² Egyelőre azonban nem tudunk semmit erről a Petrovics Györgyről, akinek személye talán közelebbi felvilágosítással szolgálna az oltár készítőiről is. Genthon István B.E. monogramistának tulajdonította ezt az oltárt,⁹³ de a két mű között nagy a kvalitásbeli különbség, a csegöldi festő sokkal tehetségesebb. Radocsay szerint a jánosréti mester sajátkezü és egyben utolsó ismert alkotása a cserényi oltár. Az oltár szobrainak analógiájaként a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltárt említi. „Kicsi a távolság a mosóci és a cserényi szobrok között, a mosóci ifj. Jakab és a cserényi evangélista János aprócság, parókaszerű hajkoronája, valamint a két szoborcsoport simább felületekkel mintázott öltözeke szemlélteti közelebbi rokonságukat.”⁹⁴

A mosóci ifj. Jakab szobor drapériájának redővetése más, mint a cserényi szobroké. A mosóci figurán elől öblösek a redők, a cserényi szobrokon élesebb, derékszögű a redővetés. A cserényi szobrok faragója nem volt azonos a jánosréti Szent Miklós szobor faragójával sem. Az oltár szárnyképei sem árulnak el rokonságot a jánosréti táblákkal. Nagyobb a hasonlóság a garamszentbenedeki szárnyképekkel.⁹⁵ A cserényi oltár a már említett új típusú oltár (azaz mélyebb szekrényű, szabadon álló figurákkal) késői képviselője. Konzervatíviságra utalnak a szárnyképek is: csak egy jelenet tájháttér, a többin mellvéd látható a figurák mögött, a csoportfűzés, a szereplők mozdulatai nem árulnak el nagy változatosságot.

Az eddig említett oltárokat a szakirodalom a jánosréti mester (azaz a jánosréti főoltár mestere) sajátkezü alkotásainak tartotta. A legtöbb szerző a mester mellett működő tanítványokat, segédekét vagy követőket különböztetett meg. Ezek közül a legjelentősebbek a jakabfalvi és a csegöldi oltárok festői.⁹⁶ A jakabfalvi Szent Jakab legendát ábrázoló képekhez tartozott egy Szent Jakabot ábrázoló középkép, melyet Ipolyi még a templom karzatán látott, ez azóta elveszett.⁹⁷ A szárnyképek egy ideig a beszercebányai plébánia templom Oltári Szentség kápolnijában voltak, s később kerültek az esztergomi gyűjteménybe.⁹⁸ Radocsay a jánosréti mesterhez való kapcsolódás hangsúlyozása mellett a „lőcsei Vir Dolorum oltár művészetével párhuzamos századvégi festői irányzat” képviselőjeként említi a jakabfalvi szárnyképek festőjét. A jakabfalvi táblák szerintem nemcsak a lőcsei Vir Dolorum oltár művészetével párhuzamos irányzat képviselői, hanem szorosabb stíluskapcsolat fűzi össze őket. Radocsay Dénes a lőcsei festőnek tulajdonította a zólyomszászfalvi Remete Szent Pál és Antal főoltárt.⁹⁹ A szentjakabfalvi képek analógiáit szerintem inkább e körben kell keresni. A figurák felépítése, arctípusok, a drapériák redővetése, a gazdagabb és változatosabb tájháttér is a lőcsei és zólyomszászfalvi oltárokhoz kötik a jakabfalvi jeleneteket. BE monogramista képei (4 zenélő angyal, 3 apostolokat és segítőszenteket ábrázoló táblák külső oldalán: Krisztus az Olajfák hegyén, Keresztvitel, Krisztus Pilátus előtt). Az Olajfák hegye tábla bal alsó sarkában az 1494-es évszám olvasható. A képek a Szabolcs-Szatmár megyei Csegöldről kerültek Esztergomba.¹⁰⁰ Gerevich Tibor a jánosréti mesterrel azonosította a festőt.¹⁰¹

Csánki Miklós BE monogramistát a jánosréti mester tanítványának tartotta, akinek első műve lenne a lőcsei Vir Dolorum oltár. A lőcsei Keresztelő Szent János és Szent Jakab táblák mustrája megegyezik a csegöldi apostolokat és segítőszenteket ábrázoló képekével.¹⁰² Mustraegyezés azonban még nem bizonyíték stíluskapcsolatra, s az alakok is kevés rokonságot árulnak el a lőcsei képekkel. Genthon a jánosréti mester tanítványának tartotta

BE festőt, míg Radocsay szerint csak megfordult a műhelyben.¹⁰³ A csegöldi mester stíluskapcsolatai is valószínűleg más körben keresendők.

A „jánosréti kör” szempontjából fontosabb néhány, nem különösebben kvalitásos töredék. Túrócbéláról a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került táblák külső jelenete az Angyali üdvöletet, a belső festmények az Utolsó vacsorát és a Mannahullást mutatják be. Divald a két belső képet a mosóci Szentháromság oltár stílusához hasonlította. Az Angyali üdvölet kompozíciója „sokkal művészesebb, ... finomabban van megfestve. Alakjai szinte németalföldiesek.” Divald az ecsetkezelés alapján feltételezte, hogy a táblák mestere inkább falképeket festett.¹⁰⁴ Lajta Edit utalt a túrócbélai táblának a cseh Doudleby-ből való Utolsó vacsora jelenettel való kompozíciós megegyezésére.¹⁰⁵ Ugyancsak hasonló elrendezésű Mihály festő Ksiaz Wielki-i oltárának e jelente.¹⁰⁶ Valószínűleg közös metszettelőképük lehetett. Radocsay Dénes a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltárt is a túrócbélai jelenetek festőjének tulajdonította.¹⁰⁷ Fényképek alapján azonban egyelőre nehéz megítélni, hogy valóban azonos-e a festő. Gerevich Tibor, majd Radocsay Dénes is a túrócbélai képekhez kapcsolta az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményében lévő, báti Angyali üdvöletet és Szent Katalint és Borbálát ábrázoló táblákat.¹⁰⁸ A két képet Báton az Alexandriai Katalin megtérését ábrázoló táblákkal közös keretbe foglalva antependiumként használták.¹⁰⁹ Mucsi András a mustraegyezések alapján feltételezte, hogy a báti antependium összeállítása a garamszentbenedeki Szent Vér kápolna mesterének közreműködésével történt.¹¹⁰ E két emlékhöz szorosabban köthető a vitfalvi Szent Imrét, Istvánt, Lászlót és Sebestényt (Túrócszentmárton, Slovenske Národné Múzeum) bemutató táblák.¹¹¹ (14. kép)

A túrócszentmártoni múzeum egy, apostolokat ábrázoló töredékén a figurák arcfelépítése, modellálása a cserényi oltárhoz hasonló.¹¹² Az említett töredékek a figurák felépítésében, a kevésbé egyénített arctípusokban, a bonyolultabb beállítások kerülésében, a szemantikus tájhátterekben, az architektúra részletek egyszerűségében a garamszentbenedeki Kálvária és a cserényi Szent Márton oltár szárnyképeihez kapcsolódnak, de nem utalnak szorosabb stílusbeli kapcsolatra a jánosréti Szent Miklós oltárral. E többé-kevésbé provinciális-konzervatív stílusú emlékkörből a garamszentbenedeki közép- és predellakép festője emelkedik ki. Tehát megkérdőjelezném a jánosréti mester szükségénv jogosultságát ezeknél a műveknél.¹¹³ Ezzel kapcsolatban utalnék arra is, hogy a szakirodalomban gyakran használatos mester, tanítvány, segéd kifejezések inkább minősítésszerűek, mint konkrét műhelykapcsolatra utaló fogalmak: tehát a mester a minőségesebb művész, s ő az, aki a kortárs művészet újításaira is érzékeny. Radocsay korpuszaiban kísérletet tett e fogalmak konkretizálására.

Hans Huth 1923-as könyve mindmáig alapvető a középkori műhely- és céhéltre vonatkozóan.¹¹⁴ Radocsay szerint a Huth szerint rekonstruált műhelygyakorlat iránymutató lehet a magyarországi viszonyokra is, mivel „Legényeink hosszas vándorújtuk során a nyugati kézműves viszonyokkal ismerkedtek meg, s itt szerzett emlékeik, tapasztalataik hatottak hazai tevékenységükre.”¹¹⁵

A garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoport esetében a stílári kapcsolatok mellett nincsenek adataink arra vonatkozóan, hogy e művek egy műhely produkciói-e vagy sem. S kérdéses az is, hogy jogosult-e a mester, tanítvány elnevezések használata e csoporton belül, mert ezek a fogalmak egy konkrét műhelyszervezet létezését tételeznék fel. Szorosabb műhelykapcsolatra utalhatnának az egyes keretek hasonlósságai is. A kereteket a legtöbb esetben újabbszerű pótlásokkal egészítették ki, bár ez feltételezhetően az eredeti szerint történt. A legtöbb tábla újrakeretezett vagy megcsönkített. A jánosréti főoltár szekrényének hátoldala kiegészített, a jánosréti Passió mellékoltár szekrényét a szárnyké-

pekkel közös keretbe foglalták, s a garamszentbenedeki oltár keretelése sem eredeti. A cserényi oltár szekrényét is újabbskori pótlásokkal egészítették ki.¹¹⁶ Egyelőre tehát a szekrények, keretelések sem adnak biztos támpontot a műhely létéhez.

Nem lokalizálható a garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoport készítési helye sem. A garamszentbenedeki apátsági templomot 1483-ban szentelték fel újra. Valószínűleg az újjászentesítés alkalmából a templomot újabb oltárokkal látták el, s itt egy nagyobb létszámú műhely működött, amely talán más megrendelőknek is dolgozott. Nem helytálló a Radocsay által használt bányavárosi iskola fogalom sem, mivel ez inkább a művek lelőhely szerinti csoportosítására vonatkozik, mintsem stílári sajátosságokat jelöl. A jánosréti főoltár esetében is akad néhány vitás kérdés. Az oltár szobrászi és festészeti díszítése nem egy mester munkája, fiziognómiai azonosság még nem bizonyíték arra, hogy az oltár tervezője inkább festő, mint szobrász volt. A középkori oltárkészítő műhelyek birtokában nemcsak kompozíciós metszetlapok, aranymustra sablonok, de oltárrajzok is voltak. Ez utóbbiak valószínűleg nemcsak egy műhely kizárólagos tulajdonába tartoztak. A jánosréti főoltár típusa nem egyedülálló a magyarországi művészetben.¹¹⁷ A jánosréti főoltár Keresztrefeszítés táblájának esetében a „szűrt” és „átformált” németalföldi hatást a metszetek (és talán rajzok, vázlatkönyvek) közvetítették.¹¹⁸ Az alsó-magyarországi bányavárosok felé a lengyelországi művészet közvetítő szerepével is számolnunk kell.

A garamszentbenedeki-cserényi emlékcsoportra erősebb konzervativizmus és provincialitás jellemző, mindkét esetben fennmaradt oltár típusa is régies. Valószínűleg a bevezetőben említett kegyes véletlen, írásos dokumentáció segítségével és a lengyelországi szerényebb minőségű emléktárgy kutatásával fény derülhet e kör, valamint a jánosréti oltárok keletkezési körülményeire.

RÖVIDÍTÉSEK

Folyóiratok

AH: Ars Hungarica

MM: Magyar Művészet

MűE: Művészettörténeti Értesítő

A gyakran idézett művek

Divald 1911: Divald K.: Magyarország csúcsíves-kori szárnyas oltárai. Bp. 1911

Esztergom 1964: Boskovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Bp. 1964

Genthon 1932: Genthon I.: Régi magyar festőművészet. Vác 1932

Gerevich 1916: Gerevich T.: A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Újság. 1916. júl. 14.

Ipolyi Schematismus: Ipolyi A.: Schematismus

historicus dioecesis Neosoliensis. Neosolii. 1876

Kampis 1940: Kampis A.: A középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940

L: Lehrs, M.: Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert. I–IX. Bécs, 1908–34

MNG 1984: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Szerk. Mojzer M., Bp. 1984

A művészet története... 1983: Aradi N.—F. Tóth R.—Galavics G.—Marosi E.—Németh L.: A művészet története Magyarországon. Bp. 1983

Radocsay 1955: Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955

Radocsay 1967: Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967

JEGYZETEK

1. MOJZER M.: Tabula-Figura-Imago MűE XXVI. (1977) no. 2, 105.

2. Gerevich 1916, 4.

3. Genthon 1932, 54 skk.

4. Kampis 1940, 57 skk.

5. Radocsay 1955., Radocsay 1967.

6. VÉGH J.: A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái AH. IV. (1976)

27. Bár Radocsay Dénes utalt rá, „hogy az európai szárnyasoltár-történet hazai vetülete a magyar-

országi faszobor-anyagának a táblaképekéhez hasonló összegyűjtése után biztosabban rajzolható meg.” (Radocsay 1955, 25, j.)

7. Radocsay 1955, 103 skk, Radocsay 1967, 73 skk.

8. MNG 1984, 40, 43, 55.

9. Ipolyi Schematismus 321.

10. Divald 1911, 42. Az oltár oromdíszes képe a jánosréti templomban: Bars vármegye monográfiája Bp. 1903, 41. Szárnyképekkel együtt:

Vasárnapi Újság, 1913. júl. 20. 574. – Gch. (Gerevich Tibor) A kassai múzeum. Radocsay Dénes így írja le az oltár oromdíszt: „Az oltár két szárnya és szekrénye fölött alacsony fiálsor húzódik. Szekrénye fölött kétoldalt egy-egy félszámárhátival zárt merműves faragványdísz veszi közre a karcú oszlopokból kialakított szoborfülkét, melynek felső részében három fiatorony szökik a magasba.” (Radocsay 1967, 176)

11. GEREVICH T.: A régi magyar művészet európai helyzete Bp. 1924. 23. Szerinte a mester Morvaország és Bécs számára is dolgozott. V. ö.: Radocsay 1955, 205, 296 jegyz.

12. Gerevich 1928, 208 skk.

13. GENTHON I.: Középkori magyar festészet Bp. 1948. 7.

14. Radocsay 1955, 103. Török Gyöngyi elfogadja Radocsay véleményét, hozzátéve, hogy „az oltár szobrászi díszítést kívánó részeinek festői megoldása arra enged következtetni, hogy tervezője elsősorban festő lehetett.” (MNG 1984, 40)

15. Radocsay 1955, 103.

16. RADOCSAY D.: Néhány gótikus faszo-
borról. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts XIV (1959) 45.

17. Radocsay 1967, 57.

18. A. zu SALM-G. GOLDBERG: Alte Pinakothek München. Katalog II. München, 1963, 166–169.

19. FLECHSIG, E.: Martin Schongauer Strasbourg, 1951, 319, 1475–85 között.

20. Hoffmann 1937, 19.

21. Genthon 1932, 56.

22. Hoffmann 1937, 9. E. Flechsig Schongauer L 10-es metszetét is 1475–85 közötti időszakra teszi.

23. Gerevich 1916, 4.

24. FENYŐ I.–GENTHON I.: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban MM. IV. (1928) 75.

25. Genthon 1932, 13.

26. Radocsay 1955, 94.

27. Radocsay 1955, 104.

28. MNG 1984, 42.

29. URBACH ZS.: A németalföldi festészet és a magyarországi művészeti kapcsolata a 14–15. században. Beszámoló a kutató csoport középkori és reneszánsz művészettel foglalkozó felolvasó üléséről AH XXI (1975) 327.

30. KURTH, B.: Über den Einfluss der Wolgemut Werkstatt in Österreich und im angrenzenden Süddeutschland. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege X (1916) 100.

A Németalföldről kiinduló szobrászvándorutak térképe: PAATZ, W.: Prolegomena zu einer Geschichte der Deutschen Spätgotischen Skulptur im XV. Jahrhundert. Heidelberg, 1956, VIII. térkép.

31. A nürnbergi festészet jelentős „közvetítő” mesterei voltak Hans Pleydenwurff és Michael Wolgemut. Hans Pleydenwurff készítette 1462-ben a boroszlói Szent Erzsébet templom oltárát. A nürnbergi festészet közvetítő szerepére példa: BAUM, J.: Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des Späten 15. Jahrhunderts. Oud Holland LII (1935) 27–39. Az osztrák Schottenmeister Mária élete sorozata is Wolgemut–Pleydenwurff művészetéhez kapcsolódik. BAUM, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Osterrei-

chischer Kunst. Bécs–München 1971, 96–97. A Schottenmeister hatása a liptószentmiklósi Mária és a megyesi főoltáron érezhető. (A művészet története... 1984, 136–137.) A rajnai területeken Köln volt a dél-németalföldi stílus „átvivő” és „kisugárzó” helye. Főleg a Mária élete mester hatása jelentős. SCHMIDT, H. M.: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Düssel-dorf, 1978. A bécsi művészetben már 1450 előtt jelentős szerepe volt a németalföldi művészet hatásának. Ebben az időben az új stílus forrása a dél-német festészet volt, a hatvanas években közvetlen kapcsolat alakult ki a németalföldi művészet és a bécsi művészek között. Gotik in Österreich, Krems an der Donau, 1967, 74. A németalföldi festészet német művészetre gyakorolt hatásának rövid összefoglalása: SNYDER, J.: Northern Renaissance Painting, New York, 1985, 227–238.

32. Urbach i. m. 326. Az alsó-magyarországi bányavárosok élénk kereskedelmet folytattak Nyugat-Európával. A magyar rez kivitele Lengyelországon keresztül történt. (PAULINYI O.: A középkori magyar réztermelés gazdasági jelentősége. Károlyi Árpád Emlékkönyv. Bp. 1933, 404, 5. j.) A 15. században Nürnberg „kimagaslóan vezető szerepet játszott a magyar piacon.” (Paulinyi i. m. 414) A nürnbergi kereskedők Boroszló érintésével Krakkón keresztül érték el az alsó-magyarországi bányavárosokat, onnan pedig Budát. (SCHWOB, U. M.: Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und den Deutschen im Südosten im 14 bis 16 Jahrhundert. München. 1969 5.) Kereskedelmi utak térképe: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, 1458–1541, Schallburg 1982, X. tábla. E kereskedelmi utak nemcsak árukivitelre szolgálhattak, de művészeti tárgyak, stílusok „forgalmára” is. Török Gyöngyi a mosóczi oltárral kapcsolatban feltételezte, hogy Buda is közvetítője volt a németalföldi stílusnak. Diplomáciai kapcsolatok, vásárlások révén flamand műalkotások kerültek a budai udvarba, s így példaképül szolgálhattak a magyar művészeknek. V. ö.: GY. TÖRÖK: Beiträge zur Verbreitung einer Niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philipps des Guten von Burgund. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien 81 (1985) 28. skk.

33. Rogier van der Weyden (Roger de la Pasture). Brüssel, 1979, 47. Összehasonlítául, a nagy példaképek, híres mesterek alkotásainak durvább, szinte népművészet szintjén való másolására Otto-MICHALOWSKA, M.: Zu Problemen der Malerei in der Übergangszeit. Sprawozdania Wydział Nauk o Sztuce, 95 (1977) 111–122.

34. Snyder, J. i. m., idézett fejezet.

35. Radocsay 1955, 103.

36. A németalföldi művészet hatásának hangsúlyozása a tájháttérrel kapcsolatban: ZEHNDER, F. G.: Gotische Malerei in Köln. Altkölnner Bilder von 1300–1550. Köln, 1989. A fejezet címe: Vom Goldgrund zur Landschaft: der niederländische Einfluss in Köln, p. 68–70. Magyarországi példák a jánosréthhez hasonló tájháttérre: a telkibányai Kálvária oltár, 1480 k. Esztergom, Keresztény Múzeum. Schongauer L 10-es metszetét felhasználó, B.M. mesternek tulajdonított tábla: STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik, VII. Nachd. 1969, 45. kép. Szintén e metszetet vette alapul egy krakkói Keresztrefeszítés (KRUPINSKA-PALAMARZ, E.: Pejzaz w Krakowskim

malarstwie tablicowym konca XV i poczatków XVI wieku. Folia Historiae Artium, XVI (1980) 92–93, 4–5. képek) Ugyancsak e metszet volt az előképe a cseh Doudleby-i oltár táblájának. (PESINA, J.: Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen. 1450–1550. Prága, 1958, 57. kép) Ez az új, mélyebb távlatú tájhátér a miniatúrafestészetben is jelentkezett. „A korábban Henrik csukárdi plébános által díszített pozsonyi Missáléba későbbi tulajdonosa, Han János a pozsonyi Szent Márton templom kano-nokja a jánosréti mester stílusával rokon, gazdag színezésű, mély perspektívájú tájakkal ékes jele-neket festett.” A művészet története... 1983, 140. A missale három átfestett jelenete: Keresztrefeszítés, Olajfák hegye, Angyali üdvözet (HOFF-MANN E.: Henrik csukárdi plébános miniátor. Az Országos Szépművészeti Múzeum Évköny-vei IV (1924–25) 80 skk.)

37. Kampis 1940, 57 skk. A stílus előzményét egy selmecbányai szoborban vélte felfedezni. (V. ö. MNG 1984, 65) A Szent Jeromos szobor párja Kassáról került elő. Radocsay 1967, 64; MNG 1984, 52.

38. Radocsay 1967, 74.

39. Homolka, J.: Gotická plastika na Slovensku, Bratislava, 1972, 69, 71.

40. Kampis A.: Hazai fafaragásunk néhány kö-zépkori emléke. MM. XII (1936) 272

41. Kampis 1940, 57

42. BALOGH J.: L'origine du style des sculp-tures en bois de la Hongrie médiévale AHA IV (1957) 244, 252, 27-es jegyzet

43. Radocsay 1967, 74; 141, 316 jegyz.

A drapériaformákhoz analógiaként 2 frank-thü-ringiai analógiát említ, helyesebb azonban az a megállapítása, mely szerint a boroszlói Szent Erzsébet templom Mária oltárának néhány szereplőjével tart fiziognómiai rokonságot a jánosréti Dorottya szobor.

44. Radocsay 1955, 106.

45. Képe: BRAUNE. H.—WIESE, E.: Schlesi-sche Malerei und Plastik des Mittelalters, Lipcse, 1929, 71 és Szaska rezba Gotycka, Wrocław, 1968, 70 kép. A Mária szobor bizonyos részlet-formáihoz (S vonal, a haj megfaragása, a gyermek Jézus) analógia: a garamszentbenedeki oltár Má-ria szobra. Képe: Homolka i. m. 25. Az oltár szárnyképeihez analógia a hasonló megoldású zatori oltár. Képe: GADOMSKI, J.: Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski. 1420–1470, Varsó, 1981, 79–80. Az angyali üdvözet elég rossz állapotú, nehéz stíluskapcsolatait megállapítani. Hasonló kompozíció: Gadomski i. m. 133–134, különösen a wolowieci oltár.

46. Divald 1911, 43.

47. CSÁNKY M.: A szépesi és sárosi táblakép-festészet 1460-ig. Bp. 37. Az Osotorozás és Ke-resztvétel jeleneteken azonos néhány figura, de egyéb kapcsolatot nem fedezhetünk fel a két oltár között.

48. Kampis 1940, 59.

49. Radocsay 1967, 74. Nem túl szerencsés analógia a fuldai dombormű, csak Krisztus teste hasonló a jánosrétihez. Képe: DEMMLER, T.: Ein Fuldaisches Holzrelief im Kaiser Friedrich Museum. Amtliche Berichte aus der Königlichen Kunstsammlungen XXXII (1910–11) 47.

50. Radocsay: Néhány gótikus... i. m. 122.

51. Radocsay 1967, 74.

52. POLAK-TRAJDOS, E.: Wiezi artystyczne

Polski ze Spiszem i Slwacja od polowy XV. do poczatkow XVI wieku. (Rzezza i malarstwo). Wrocław–Varsó–Krákkó, 83, 93. kép.

53. BRAUNE–WIESE i. m. 43. A reliefcso-porthoz analógia a swidnicai oltár mesterének 1493-as domborműve. Képe: i. m. 94.

54. LEHRS, M.: i. m. II. Passiójelenetek: L 37–47 és L194–195. Képük: i. m. 143–152, 200–201.

55. A magyar művészet... 1983, 138 és BO-GYAI T.: Adatok a középkori magyar oltárdíszí-tó művészet történetéhez. Regneum. Bp. 1942–43, 16.

56. PAATZ, W.: Süddeutsche Schnaltäre der Spätgotik. Heidelberg, 1963, 14–15. V. ö.: TRIPPS, M.: Hans Multscher, Ulm, 1969, 13–17.

57. Lőcse, Szent Katalin oltár, 1460 körül, Nagyrőce, Szent Quirinus oltár, 1470 k., Nagy-turány, Szent Katalin oltár, 1490 k. (Képük: GLATZ, A. C.: Doplnky k Spisskej tabulo'vej mal'be z obdobia 1440–1540 l. Zborník Slo-venskej Národnej Galérie. 3 (1975) 26, 30) Liptó-szentkereszt, Szent Katalin 1510 k., (GLATZ, A. C.: Gotické Umenie. Túrőcsentmárton, 1975, no. 21) Dubrava Szent Miklós oltár, 1513, Három-szlécsi Szent Miklós oltár, 1510–20. (Képük: BIATHOVÁ, K.: Maliarske prejavy Stredovekého Liptova, Pozsony, 1983, 130–131.)

58. A művészet története... 1983, 139–140.

59. Esztergom, Prímási levéltár, Visitationes canonicæ, liber 14, pagina 118. Jánosrét 1713-as vizitációja.

60. Divald 1911, 43 és MNG, 46.

61. BALOGH J.: L'origine i. m. 245.

Török Gyöngyi a szobrok kis méretéből arra következtetett, hogy a figurák egy Kálvária oltár szekrényében álltak. Távlatos analógiaként: Eras-mus Grasser pippingi Kálvária szobrait említi. MNG 1984, 46.

62. KRIZKÓ P.: Körömcbánya birtokának keletkezése és fejlődése. Századok XIX (1885) 256.

63. Ipolyi Schematismus 321, átvette Genthon 1932, 54, Radocsay 1955, 103.

64. V. ö.: Bars vármegye mon. i. m. 41.

65. Esztergom, Prímási Levéltár, Visitationes canonicæ, liber 14, p. 118 (1713); liber 22/a p. 224 (1731).

66. NIEDERHAUSER E.: Csehszlovákiai mű-vészet-történeti folyóiratok, MűE X (1961) 65.

67. Súpis Pamiatok na Slovensku. II Szerk.: A. Güntherová, Pozsony 1968, 260. A templomot 1912-ben és 1935-ben is renoválták.

68. KRIZKÓ P.: A körömcbányai katolikus egyházközség története, Bp. é. n. 6 skk.

69. KRIZKÓ P.: A körömcbányai katolikus... i. m. 10.

70. Bars vármegye mon. i. m. 205.

71. KRIZKÓ P.: A körömcbányai vártemplom helyreállításának története Bp. 1887.

72. Esztergom 1964, 128.

73. Gerevich 1916, 4.

74. GEREVICH T.: Kolozsvári Tamás, az első magyar táblaképfestő. Bp. 1923, 32.

75. Prímás album 1928, GEREVICH T.: Esz-tergomi műkincsek, 210.

76. Genthon 1932, 56.

77. Radocsay 1955, 104.

78. RADOCsAY D.: Gótikus festmények Ma-gyarországon, Bp. 1963, 21. Mucsi András szerint „Határozottan megfogalmazott, zárt körvonalú

- alakjai a szobrászatban is jártas művészegyeniség-re vallanak." A stílusfogalmak átváltódtak műfajra! (Esztergom 1964, 128)
79. PROKOPP M.: A garamszentbenedeki Űrkoporsó Bp. 1982, 28. Ez a mustra lengyel területen is elterjedt volt: WALICKI, M.: *Ma larstwo polskie XV. wieku* Varsó, 1938, 26, 4. ábra.
80. BEKE L.: Az ornamentika a középkori festészetben. Táblaképeink mustrás aranyhátterének vizsgálata. Szakdolgozat, 1968, 58 (ELTE Művészettörténeti Tanszék).
81. HOLLSTEIN, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts XII, Amsterdam, é. n., 146.
82. F.V.B. mester metszetén János evangélista alakja, a felfelé fordított fej, Krisztus teste, a kereszt, valamint Mária ruházata hasonlít a Szent György legenda mesterének Keresztrefeszítésére (Bonn, Paulushaus, Jézus szíve kápolna; Schmidt i. m. kat. 26. a 1470-es évek közepe) János evangélista alakjához analógia: Mária élete mester-köre: Keresztrefeszítés, Brüsszel, Musée Royaux, Schmidt i. m. kat. 13.
83. KNAUZ N.: A Garam-melletti szentbenedekrendi apátság I. Bp. 1890, 41–42.
- Az apátság 15. századi történetéről igen kevés ismeretes. A bányavárosok csapatai 1442-ben felégették a monostort, s néhány évig heves harcok színhelye volt Garamszentbenedek környéke. Az apátokra vonatkozó okleveles adatok: Knauz i. m. 79–83.
84. HAICZL K.: A garamszentbenedeki apátság története Bp. 1913, 93.
85. Haiczl i. m. 120. A Haiczl által átnézett vizitációk: 1674, 1713, 1731, 1755, 1779.
86. Haiczl i. m. 105. A templomnak 1766 után (1882-ig) a következő oltárai voltak: Szent Benedek főoltár, Szűz Mária, Nepomuki Szent János, Szent Orbán, Szent Anna, Keresztelő Szent János, Szent József. (Haiczl i. m. 99)
87. Esztergom 1964, 128.
88. Radocsay 1967, 167 „O crux adoranda o crux veneranda ano dni 1495”. Az oltár szekrényének tűzvéz előtti képe: Simor Album Esztergom Bp., 1886, 198. Tűzvéz utáni: Radocsay i. m. MűE 1960, 2–3.
89. MNG 1984, 53.
90. Ipolyi Schematismus 100.
91. Radocsay 1967, 159.
92. MNG 1984, 54.
93. Genthon 1932, 59 skk.
94. Radocsay 1967, 79.
95. Török Gyöngyi szerint a szárnyképek festőjének „stílusa a tanítvány szintjén marad”. Az oltárszárnyak stílusa „közvetlenül kapcsolódik a jánosréti Szent Miklós-főoltárhoz”. Ugyanakkor utal arra is, hogy a jelenetek „kevésbé festői stílusa” garamszentbenedeki szárnyképekkel mutat rokonságot. (MNG 1984, 53–54)
96. Genthon 1932, 58 skk. A jánosréti mester tanítványának – illetve követőjének – tartotta a jakabfalvi festőt, BE mestert, a turocbélai festőt, a jánosréti Passió oltár festőjét, a szépesi Szent Antal oltárok mesterét és János mestert.
97. Ipolyi Schematismus 135.
98. IPOLYI A.: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása, Bp. 1878, 151.
99. Radocsay 1955, 108.
100. DÁVID F.: A csegöldi mester, 1964. Szakdolgozat, ELTE Művészettörténeti Tanszék.

101. GENTHON I.: Régi magyar... i. m. 24.
102. CSÁNKY M.: A lőcsei Vir Dolorum oltár. MM. XIII (1937) 54, 58.
103. Genthon 1932, 60, Radocsay 1955, 107. Ipolyi Schematismus 232.
104. Divald 1911, 50 skk.
105. LAJTA E.: J. Pesina Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen MűE VIII (1959) 170. Az oltár képe Pesina i. m. 55.
106. WALICKI, M.: *Malarstwo Polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny. Manierizm*. Varsó 1961, 104, a festő 1477–91 között működött.
107. Radocsay 1955, 106.
108. Radocsay 1955, 106.
109. Divald 1911, 23, 25, 26 képek.
110. Esztergom 1964, 114.
111. A vitfalvi belső képek mustrája a mosóci Szent Fülöp és Jakab oltár szárnyképeivel azonos Beke i. m. 12. A templomról: NEMETHY L.: A vittházi templomról. Archaeológiai Értesítő XXX (1910) 59–61, 1–4. képek; Glatz Gotické umeni i. m., 34.
112. Glatz Gotické umeni... i. m., 30.
113. Kérdéses marad az emlékszoport megnevezése – a műhely avagy szükségnévvel ellátott mester? Ha ez utóbbi lehetőséget választjuk, kit illelne meg a mester elnevezés? A garamszentbenedeki középkép festőjét, vagy a cserényi festőt vagy szobrászt? A szükségnév feltételeznél művész egyéniség létét, de az emlékszoport művei kevés individualitásról tanúskodnak. V. ö.: MA-ROSI E.: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások. Ars Hungarica XIII (1985/1) 40. és a szükségnévvel járó problémák tárgyalására REYNAUD, N.: *Les maîtres à «noms de convention»*. Revue de l'Art. 42 (1978) 41–53, valamint: Anonime Ulaamse Primitiven. (Kiáll.) Brügge, 1969.
114. HUTH, H.: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Augsburg, 1923.
115. Radocsay 1967, 57.
116. A jánosréti főoltár 1968-ban, a Mária–Dorottya oltárt 1970-ben, a Passió és a cserényi Szt. Márton oltárokat 1973–74-ben, a garamszentbenedeki Kálvária oltárt 1972–75-ben restaurálták. A jegyzőkönyvek az MNG, illetve az esztergomi Keresztény Múzeum tulajdonában.
117. Oltárrajzok reprodukciói: Hans Huth i. m. 13–40. ábrák. A bazeli Kunstmuseum gyűjteményében található rajz bizonyos azonosságokat árul el a cserényi Szent Márton oltárral. Képe: Huth i. m. 22–23. A jánosréti főoltár típusához l. a fenti 57. jegyzetet.
118. Bár a rajzokat és vázlatkönyveket a 15. század második felében egyre inkább háttérbe szorították a fa- és rézmetszetek, de szerepük nem elhanyagolható a műhelyek művészeti példatárában.

*

A szakirodalomban főleg a jánosréti külső jelene-
tekkel kapcsolatban merült fel a németalföldi ha-
tás kérdése. Török Gyöngyi szerint a jánosréti
külső táblák festője ismert németalföldi műve-
ket, tehát közvetlen hatásról beszélhetünk (v. ö.:
Török Gy. i. m. 41 skk., 48). A szerző által felszo-
rolt festői stílusajátosságok (pl. a táj harmoni-
kusan összehangolt színei, a részletekbe menő
gondos festői megfogalmazás) nem feltételezik

szükségszerűen németalföldi festmények (s főleg nem a Panofsky által „the founders” névvel illetett festők műveinek) ismeretét. Mindezen festői újítások a „közvetítő” és „szűrő” állomásokon keresztül is eljuthattak Magyarországra. (V. ö. 29–30–31. jegyzetemben idézett irodalom, valamint A művészet története... 1984. i. m. 136–137).

Török Gyöngyi a jánosréti mester „legszemélyesebb művének a jánosréti passiójeleneteket” (i. m. 46) tekinti. A mester szerinte egy népes műhely élén állt, „mint ezt a jánosréti főoltár belső és külső jeleneteinek egymástól eltérő festésmódja és a rokon emlékek nagyobb csoportja bizonyítja.” (i. m. 46) A garamszentbenedeki oltár középképét és predelláját a korábbi szakirodalommal ellentétben nem a jánosréti főoltár mesterének tulajdonítja, hanem egy tanítványának, s utal a cserényi Szent Márton oltárral való hason-

latosságra is. (i. m. 46) Cikkemben utaltam rá, hogy a mester, tanítvány elnevezések használata konkrét műhely létét tételezi fel; a jánosréti főoltár és az ehhez kötött emléktárgy esetében egyelőre kevés adatunk van egy konkrét műhelyszervezet kialakítására.

Török Gyöngyi közli az 1908-as fotó alapján az oltár rekonstrukcióját oromzattal együtt, s megjegyzi, hogy az „oltár építészeti részletei” a garamszentbenedeki Ürköpsóval mutatnak rokonságot; tehát nem elképzelhetetlen, hogy az oltár mestere Garamszentbenedeken tevékenykedett. Egy itt működő műhelyt én a cserényi-garamszentbenedeki oltárok elemzésekor tételeztem fel. Azt hiszem, érdemes lenne ezt a szálát tovább vizsgálni, hiszen az apátságot 1483-ban szentelték újra, s valószínű, hogy ekkor a templom berendezését is felújították; melyet egy itt működő műhely végzett el.

Anna Keller: Der Meister von Jánosrét und sein Kreis in der kunsthistorischen Literatur

Der sogenannte Meister von Jánosrét bekam seinen Notnamen vom ehemaligen Hauptaltar der Kirche von Jánosrét (Ungarische Nationalgalerie). In der Literatur über die mittelalterliche ungarische Malerei und Bildhauerkunst erhielt der Meister eine wichtige Rolle. Der Zweck dieses Artikels ist die Literatur über diesen Meister und seinen Kreis kritisch zu betrachten und der Versuch, die Werke die diesem Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben sind, zu differenzieren.

Nach Allgemeiner Auffassung werden diesem Meister drei eigenhändige Werke zugeschrieben: der Kalvarienaltar von Garamszentbenedek (Esztergom, Christliches Museum), der Nicolausaltar von Jánosrét, der Martinsaltar von Cserény (Ungarische Nationalgalerie, Budapest); nur die zwei letzteren weisen eine genauere Stilbeziehung zu einander auf. Die beiden letzten Altäre zeigen sicher eine Nähe zu den Fragmenten aus Bát (Esztergom, Christliches Museum) Túrócbéla (Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Vitfalva und zu einem aus unbekannter Provinz (Túrócsmárton, Museum).

Der Artikel behandelt kurz den Einfluss und die Übernahme der Kupferstichen. Altarformen und den Einfluss der niederländischen Kunst. Im Falle des Hauptaltars von Jánosrét darf man von diesem indirekten Einfluss der niederländischen Kunst reden, der über Zwischenstationen und Kupferstiche nach Ungarn vermittelt ist. Dieser Artikel erörtert kurz das Problem Werkstatt.

Noch einmal müssen wir solche Begriffe wie Meister, Geselle, Schüler und Nachfolger untersuchen, weil sie namentlich in der Literatur eine Qualität bedeuten und nicht auf tatsächliche Kontakte zwischen konkret fassbaren Personen hinweisen. Die Kunstbeziehungen der ungarischen Bergstädte müssen wir eher in Polen und in den angrenzenden Gebieten suchen, weil die ungarischen Bergstädte über die polnischen Städte mit Westeuropa einen lebhaften Handel trieben. Es ist wahrscheinlich, dass auf dieser Weise die westliche und polnische Kunst auf die der ungarischen Bergstädte gewirkt hat.

Az Utolsó Ítélet keresztény ikonográfiai szempontból fontos témájának számos ábrázolása készíthetett a magyarországi későgótika korszakában. A fennmaradt emlékek azonban sajnos csupán az 1480–1520 közötti időre korlátozódnak. Tanulságosnak tartjuk ezek önálló tanulmányban való bemutatását a közös vonások és az ellentétek vizsgálata szempontjából.¹

Legkorábbi a segesvári evangélikus hegyi templom falfestménye (16. kép), amely az északi hajó keleti falát díszíti.² Ezt azonos festő készíthette a Szent Mihályt és Szent Máté evangelistát ábrázoló alakokkal, melyek ugyanennek a hajónak pillérek közti mennyezetén láthatók. Festésmódjuk és színkezelésük rokon az Utolsó Ítélet festménnyel. A mellettük szereplő 1483-as évszám utal arra, hogy ennek a résznek a kifestése a nyolcvanas években történt. (18. kép)

A segesvári Utolsó Ítélet kompozícióval sok tekintetben rokon a selmecbányai Szent Katalin templom szentélyében lévő Utolsó Ítélet festmény. Ez feltehetőleg 1491 után készült.³ (17. kép) Mindkettő jellegzetes példája az Alpokon inneni ikonográfiai típusnak, melyre nem hatott az olasz művészet. Annál inkább hivatkozhatunk a németalföldi típusok indítékot adó példájára⁴ és a kölni festészetre.⁵ A kölni művek sorában pedig különösen olyanokra, melyek németalföldi hatást mutatnak.

A németalföldi típus korai példája Rogier van der Weyden Beaune-i Hôtel de Dieu-ben lévő szárnyasoltára (15. kép). Azonban nem hagyható figyelmen kívül a Rogier műhelynek az az oltárszárny festménye sem, ahol az Ítéző Krisztus szerepel Mária és Keresztelő Szent János térdelő alakjai között, majd jobbra a gótikus architektúrával ábrázolt Mennyei Jeruzsálem és balra a pokolra taszított kárhózzottak. Ezek fölé sötét hegy magasodik.⁶ Szinte eszenciáját jelenti ez az új képtípusnak. Stephan Lochner műve az új felfogás korai megnyilvánulása. A szakirodalom e festménnyel kapcsolatban a németalföldi művészet hatására utal. A háttérből és a középtérből elinduló, majd előhőmpölygő sokaság végtelennek tűnik az alkotáson. A dekoratív szépségű épület – melyben angyalok énekelnek –, fogadja be az üdvözülteket.⁷ Ennek ellentétéként a hegyen lévő égő vár szerepel a festményen.

Nem beszélhetünk közvetlen németalföldi művészeti hatásról a két jelentős magyarországi falfestmény esetében, hanem csupán arról, hogy a németalföldi eredetű Utolsó Ítélet-típus alapkoncepciója nyomán készült mindkét alkotás.⁸

A nagyméretű Utolsó Ítélet ábrázolások főként a vidéki városok és falvak templomainak díszítéseként szolgáltak, s megrendelőik legtöbbször a polgárság köréből kerültek ki. A királyi, egyházi központokban a templombelsők szobrászati díszítése valószínűleg gazdagabb volt. Ezért került sor ezekben ritkábban a téma falsíkot díszítő, nagyméretű megfestésére.⁹ Falfestmények esetében tehát elsősorban nem a királyi vagy egyházi centrumok művészetének hatására kell gondolni, hanem azokra a hasonló külföldi alkotásokra, melyek indítékadóak voltak a magyarországi festők számára, s melyek szintén vidéki városok és falvak templomait díszítették. Ezek ma már nagyrészt elpusztultak, vagy átfestették őket.¹⁰ A képtípus egyik érdekes példájával a belgiumi Zoutleeuw-ban találkoztunk.¹¹ 1490 körül készült ez az oldalhajót díszítő falfestmény, amelynél a segesvári és selmecbá-

nyai kompozíciók bizonyos mértékig gazdagabbak, mert ezeken a megdicsőültek és az apostolok külön sorban elhelyezve kerültek be az ikonográfiai koncepcióba.

Biathova a selmecbányai falfestmény ismertető cikkében a segesvárival való rokonságra utal és fontosnak tartja a kapcsolat feltárását.¹² Véleményünk szerint nem kell művészvándorlásra gondolnunk, hiszen más a két falfestmény színfelfogása, kvalitása. A selmecbányai mester világos színekkel dolgozott, míg a segesvári a sötétbarna, okkeres színek a jellemzőek. Rokon a legalsó szint jobboldalán a küzdelmet ábrázoló jelenet és a baloldalon az architektúra ábrázolás gazdagsága és széles perspektívára való törekvése. Mindkét festő előszeretettel nyitott teret az alsó bal képsíkban a kor architektúrájának felidézése segítségével. (21–22. kép)

A két nagyméretű kompozíció elemzése adhat választ arra a kérdésre, beszélhetünk-e itt mester vagy műhelykapcsolatról.

A selmecbányai szivárványíven ülő Krisztussal kapcsolatban Schongauer hatására történt már utalás. A szenvedés eszközeit tartó angyalok drapériájának ábrázolásánál is meg kell ezt a hatást említenünk. A Schongauer köréből való Alt-Breisach-i Utolsó Ítéletet ábrázoló falfestmény angyalfiguráinak némelyike rokon a selmecbányaiakkal. Ez közös mintaképre utal.¹³ (20. kép) A segesvári mandorlába helyezett Krisztus ábrázolás régebbi hagyományokhoz kapcsolódik. (19. kép) Eltérő sorrendben ábrázolják a mesterek a különböző régiókat. Selmecbányán a szokványosnak megfelelően a közbenjáró Mária és Evangélista Szent János következik Krisztus ábrázolása alatt. (17. kép) A segesvári eltér ettől, Mária és Keresztelő Szent János az apostoloknál és üdvözült szenteknél lejjebb látható.¹⁴ (16. kép) Az elrendezés különbözősége azonban közömbös a mester vagy műhely közös voltának kérdésében. Az viszont már lényeges különbséget jelent, hogy a selmecbányai második és harmadik régió, Mária, Keresztelő Szent János, majd az apostolok ruházatának drapériavetése metszetek útján terjedő előképekre utal – amennyire ez látható a részleteiben elmosódott falfestményen. Segesváron viszont inkább a falfestészet hagyományai adtak indítékot a második és harmadik régióban szereplők erős színfolt ellentétekre törekvő drapériaábrázolásához. (V. ö. 16. és 17. képeket.)

Az égiek nyugodt, horizontálisan komponált csoportjai alatt – mindkét templomban – mozgalmas, eleven kompozíció következik. Selmecbányán az alsó tér jobboldalán a festett architektúra a Szent Katalin templom építészeti részleteit idézi. Gondolunk itt a háromkaréjos motívumokkal díszített mérműves ablak szerepeltetésére a falkép egyik architektonikus részletén is. A Mennyei Jeruzsálem díszes kapuja és előcsarnoka után átlósan elhelyezett kerítés következik, melyet bátyák élénkítenek. A kerítés mögött a szemlélővel párhuzamos, majd pedig átlósan elhelyezett architektonikus és természeti elemek segítségével a művész a teret hasonlóan érzékelteti, mint a segesvári Utolsó Ítélet mestere. (22. kép) Segesváron a Mennyei Jeruzsálem kapuján belül kis városka látható, több átlósan elhelyezett, árkaós házzal. A szemlélővel párhuzamos a városfal és a háttérben húzódó ház sor. Rokon a két festmény az architektúra ábrázolásának a korszak építészetéből merített realizmusában is. (21. kép) A selmecbányai festmény későbbi és tudatosabb mesterre vall már, aki az épület adottságait bevonja művészi szándékainak megoldásába. A Mennyei Jeruzsálem előcsarnokát a szomszédos falszakaszon kezdi meg, s ahol a fal hajlik, onnan indul az átlósan ábrázolt kerítés. Ezáltal méginkább erősödik a távlat illúziója. Amikor a falfestmény napfényt kap, világos színekben ragyog előttünk az alkotás, különösen a Mennyei Jeruzsálem architektúrája. A díszes kapu alatt az üdvözülteket fogadó angyal mellett itt az éneklő angyalok csoportja is megjelenik. Ez a csoport a téma külföldi ábrázolásain inkább az építészeti részek emeleti szintjein szokott szerepelni.¹⁵ Jobboldalon a kárhozottak eltaszítása látható egészen különös előadásban. A szürke és barna színnel megfestett sátánok veszik



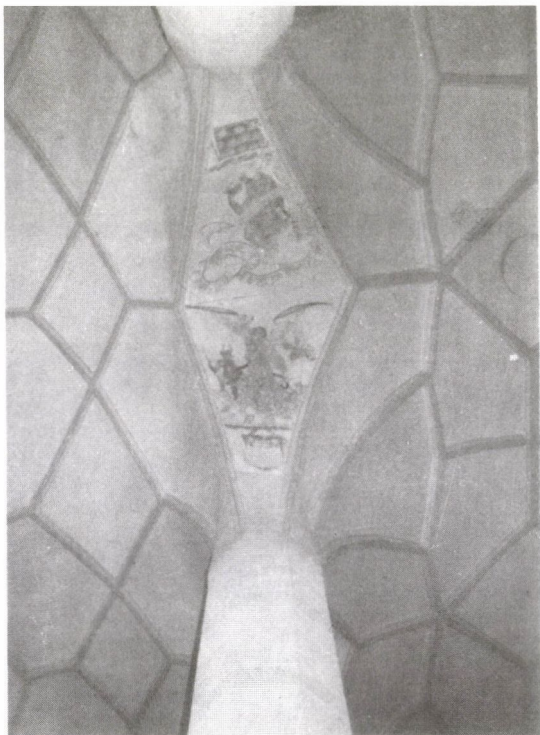
15. Rogier van der Weyden: Utolsó Ítélet oltár. Beaune; Hôtel-Dieu

16. Utolsó Ítélet. Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom





17. Utolsó Ítélet. Selmečbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom



18. Szent Mihály és Szent Máté evangélista. 1483-as évszám. Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



19. Ítéző Krisztus (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



20. Ítéző Krisztus angyalokkal, Máriával és Keresztelő Szent Jánossal. (Utolsó Ítélet részlete) Selmezbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

21. Mennyei Jeruzsálem az üdvözültek csoportjával. (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár. (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom





22. Mennyei Jeruzsálem az angyalok csoportjával és az üdvözültekkel. (Utolsó Ítélet részlete) Selmečbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

23. Kárhozottak pokolrataszítása. (Utolsó Ítélet részlete) Selmečbánya (Banská Štiavnica) Szent Katalin templom

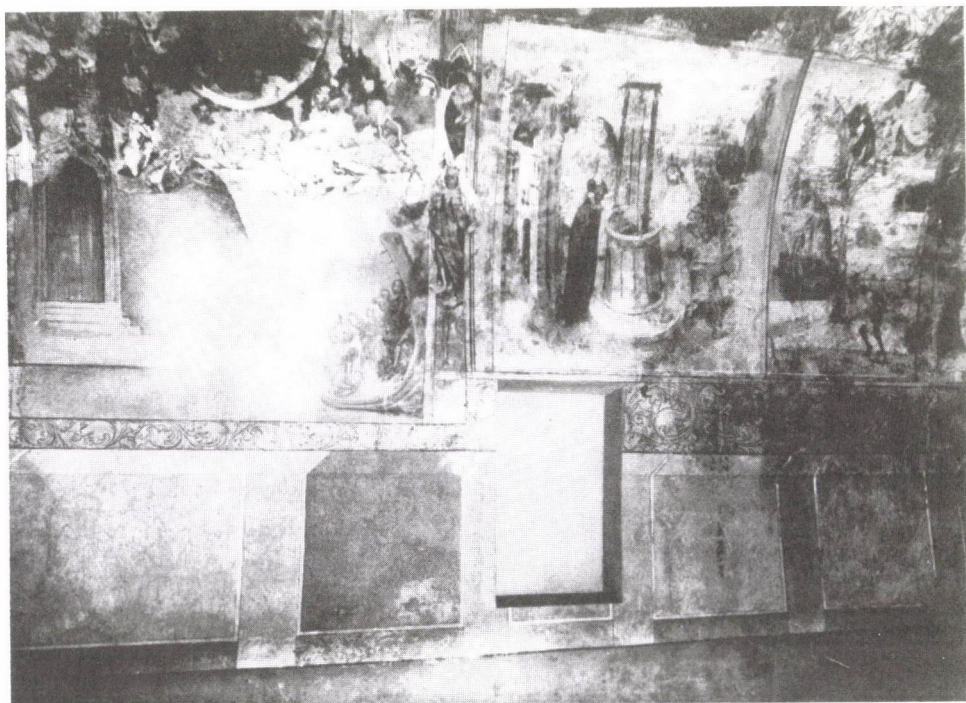


24. A kárhozottak ábrázolása (Utolsó Ítélet részlete) Segesvár (Sighișoara) Evangélikus hegyi templom



25. Utolsó Ítélet. Besztercebánya (Banská Bystrica) Thurzó ház





26. Utolsó Ítélet ábrázolás alsó része más jelenetekkel. Besztercebánya (Banská Bystrica) Thurzó ház

27. Utolsó Ítélet. Lőcse (Levoča) Szent Jakab templom



28. Utolsó Ítélet. Waclaw z
Zaganiu herceg epitáfiuma.
Varsó, Nemzeti Galéria



29. Utolsó Ítélet. Nagyőr
(Strážky) Rk. templom.



őket körül, s kezükben zászlókkal kergetik a pokol felé a férfiakat, nőket, urakat, katonákat. A háttérben lovasfigura is látható. A zászlókon az állatalakok valószínűleg a sátán, a gonosz, a bűnök szimbólumai. Feltételezésünk szerint ez az ábrázolásmód a helyi misztérium-játékok formáját örökíti meg.¹⁶ Szent Mihály hatalmas alakja – úgy mint Segesváron – formai és tartalmi elválasztást jelent. (22. és 23. kép) A kárhozottak felett magas hegy szerepel, melyen a sátán a kárhozatbataszítás jelenetét egy szürkeruhás alaknak, talán a donátornak mutatja be.¹⁷ A teljes kompozíció felett a mennyezeti falmezőben az Atya mandorlában ábrázolt alakja.¹⁸

Segesváron figyelemreméltó a ruhátlan emberi alak ábrázolására való törekvés a poklortaszítás jelenetében. Ezek az ügyetlenül festett aktok a falfestészet korábbi hagyományaiból merítik eredetüket. (24. kép)

A két alkotás közös abban, hogy mindkettőt feltehetőleg helyi mester készítette. Az architektonikus térábrázolások elvének rokonságán, és az északi, főként németalföldi indíttatású ikonográfiai skémához való igazodáson túlmenően más közös vonást nem mutatnak a falfestmények. Mindkettő érdekes emleke a 15. század vége monumentális Utolsó Ítélet ábrázolásának, s nemcsak magyarországi vonatkozásában. Hozzájuk hasonló falfestmények ebből a korból csak nagy ritkán maradtak fenn más területeken is.¹⁹

A selmecbányai Utolsó Ítélet festmény mellett későgótikus indadísz nyomai láthatók. Feltehetőleg több figurális kompozíció váltakozhatott itt későgótikus dekoratív díszítéssel, éppen úgy, mint a vele nagyjából egykorú Thurzó házban, Besztercebányán.

A 15. század utolsó évtizedében készült el a besztercebányai Thurzó ház Utolsó Ítélet falfestménye. (25. és 26. kép) A téma ebben az esetben a Dániel prófétával kapcsolatos ikonográfia része.²⁰ A Mátyás Gradualé Utolsó Ítéletet bemutató miniatúrájával összevetve világossá válik könyvillusztrációból származó eredete.²¹ Ezt hangsúlyozzák a finoman megfestett gótikus fülkékben elhelyezett próféták alakjai is. A jelenet csak két régióból áll, az apostolok és szentek csoportja itt nem szerepel és a közbenjárók közvetlenül Krisztus mellé kerültek. A drapériafestés színvonala – különösen ha Krisztus ábrázolását vetjük össze más falfestményekkel (v. ö. 25. és 19., 20. képeket) – az angyalok könnyed, mozgalmas figurái németalföldi illusztrációk hatására engednek következtetni. A sírokból kilépő holtak mozgalmas, ruhátlan alakjai sziléziai epitáfiumokon szerepelnek hasonló realizmussal és elevenességgel megfestve.²² A Mennyei Jeruzsálem és a pokolnak szörnyfejjel való ábrázolása régi hagyományokhoz kapcsolódó szimbólumok itt.

A sziléziai epitáfiumok hatásával számolni kell ebben a korszakban. Legjellemzőbb erre a lőcsei Szent Jakab templom Utolsó Ítélete²³, ahol Krisztus alakja szivárványon ül, a szenvedés jelvényeit hordozó angyalok között, jobboldalt a kegyelmet szimbolizáló liliom, baloldalt az ítélkezés jelképe: a kard szerepel²⁴ (27. kép). Az alján elmosódott festményen csupán Krisztus, a közbenjáró Mária, Keresztelő Szent János és az apostolok csoportjai láthatók. Az 1488-ban elhunyt Waclaw z Zaganiu herceg epitáfiumának apostol alakjai az utóbbiakhoz hasonló, nagyszerűen jellemzett portrék.²⁵ (28. kép). Az 1513-ból való Hedwig Rinder epitáfiumnak pedig Krisztus alakja hasonló, szinte teljesen egyező gesztusában és drapériájának vonalvezetésében.²⁶ Mindkét analógiaként említett mű a sziléziai emlékganyagból való. A kiváló minőségű lőcsei festményen nagyszerűen érzékelteti a művész a három dimenziót a csoportok és alakok elhelyezésével. 1500–1515 közé helyezzük el időben ezt a jelentős alkotást.

A csehszlovákiai restaurálások eredményeként került közlésre nemrégiben a nagyőri rk. plébániatemplom Utolsó Ítélete.²⁷ (29. kép) Ennek készüsi ideje a lőcseivel lehet – véleményünk szerint – nagyjából azonos. Az apostolok és közbenjárók csoportosításának módja rokon a két alkotáson, úgyszintén az égi és földi szférát egymástól elválasztó két le-

begő angyal szerepeltetése. A nagyőri falfestmény két okból egészíti ki és igazolja eddigi gondolatmenetünket. Egyrészt azért, mert az alapelgondolásában németalföldi indíttatású Utolsó Ítélet festmények sorába tartozik. Másrészt azért, mert a falfestmény igen jó példa arra, hogy milyen sokféle részletmegoldást mutathatnak ezek az alapkoncepciójukban rokon Utolsó Ítélet ábrázolások, s hogy a hasonlóságok nem jelentenek feltétlenül közös műhelyt.

Tanulmányunkban a fenti néhány fennmaradt emlék segítségével érzékeltetni kívántuk azt, hogy a középkori ikonográfia e fontos témája milyen változatos felfogásban szerepelhetett későgotikus falfestészetünkben. Hazai és külföldi kapcsolataik tisztázására törekedtünk, éppen a magyarországi emléanyagban elfoglalt jelentős helyük miatt.

JEGYZETEK

1. Lényegesnek tartjuk, hogy részlettanulmányokban közelítsük meg alaposabban és elemezzük az 1470–1541 közti időszak magyarországi falfestészeti emlékeit. Ezekben a vizsgálatokban az emlékanagy pusztulásából következő erős regionális hézagok miatt az ikonográfiai szempontok játszanak fontos szerepet. Tanulmányunk egy nagyobb összefoglalást készít elő.

2. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954. 204–205.; DRÁGUT, V.: Artă gotică în România. București. 1979. 245–246, 266.

3. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: Kostel sv. Kateřiny v Banské Štavnici. Umění XXI/1973, 44–53.; DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha–Bratislava. 1978. 72–73.; SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Aspekte der Wandmalerei in Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. In: Österreichische Osthefte. Jahrgang 30. Wien. 1988. 532. 11. kép

4. FRIEDLÄNDER, MAX. J.: Early Netherlandish Painting. II. Leyden, Brussel. 1967. 23, 28 és 66. tábla.; FRIEDLÄNDER, MAX., J. i. m. III. 1968.26. tábla.

5. STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. V. München, Berlin 1952. 110–111., 226. kép.: A festmény 1510 körüli időre helyezhető, de a 15. század második feléből való németalföldi példák nyomán készült, mely az 1484-ben Haarlemben megjelent „Sonderen troest” című könyvben található.

6. FRIEDLÄNDER, MAX. J. i. m. II. i. h.

7. STANGE, A. i. m. III. 1938. 113. kép; SCHRADE, H.: Stephan Lochner. München. 1929. 39.; KAUFFMANN, H.: Stephan Lochner. Bonn. 1972. 7. és 10.

8. Itt kell utalnunk a témának arra a 15. századi fellendülésére, mely a Németalföldön és az Akórajna vidékén jelentkezik. L. KÜNSTLE, K.: Ikonographie der Christlichen Kunst. Band. I. Freiburg im Breisgau 1928. 548–551.; A misztériumjátékok és az élőképek hatásáról. I. MÁLE, É.: L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. Paris. 1908. 497–500.

9. KüNSTLE i. m. 548.

10. KüNSTLE i. m. i. h. (Megemlíti, hogy az ulmi 1471-es Utolsó Ítélet 1817ig megvolt.)

11. Személyes vizsgálataink tették lehetővé ennek a falfestménynek összevetését a történeti Magyarország emléanyagával. Zoutleeuw francia neve: Léau.

12. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: i. m.

13. BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: i. m.; BERNHARD, M.: Martin Schongauer Handzeichnungen und Druckgraphik. München. 1980. 144. A legutóbbi feltárás nyomán utolsó ítéletet ábrázoló falfestmény került elő Schongauer köréből, a Colmartól 20 km-re fekvő Alt-Breisachban. (L. HECK, CH.: Martin Schongauer. é. n. 62., 60. és 61. kép.) A selmecbányai falfestményen csupán részleteken ismerhető fel Schongauer hatása. A Schongauer-i koncepció más, ezt az Alt-Breisach-i festmény bizonyítja.

14. A segesvári falfestményekkel kapcsolatban fontosnak tartanánk egy átványról végezhető szakszerű vizsgálatot. Így az esetleges átfestéseket meg lehetne állapítani.

15. L. pl. Stephan Lochner 6. jegyzetben idézett művét.

16. Az állatalakok értelmezésének sokféleségével feltétlenül számolnunk kell, mégis utaini kívánunk azokra a bibliográfiai helyekre, ahol a zászlókon általunk felismert figurák szerepelnek: KIRSCHBAUM, E.: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom–Freiburg–Basel–Wien. 1968. I. 243. (Medve); IV. 134–135. (Disznó), 538–539. (Farkas); MOLSDORF, W.: Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst. Graz. 1968. 220–221. (Béka); A misztériumjátékok hatásáról I. MÁLE, É. i. m. 500–502.; Meg kell említenünk, hogy szimbolikus értelmű zászlók szerepelnek M.S. mesternek 1506-ból való – a selmecbányai Mária templom számára készült – passiót ábrázoló táblaképein is. (L. MOJZER M.: M.S. mester passióképei. Bp. 1976. 8–9.) Az i. m. szerzője ezeket kapcsolatba hozza az egykori alsó-magyarországi bányavárosokban – különösen Selmecbányán – fontos szerepet játszó sziléziai származású Johannes plébános szellemi ösztönzésével.

17. A szürkeruhás alak melletti felirat talán így olvasható: Christum et non cecisses. (Krisztust és ne engedj.) Dr. Király Ilona latin szakos tanár megoldási javaslata. Ezt azonban még nem tartjuk végleges megoldásnak.

18. Az Atya szerepel Schongauer említett Alt-Brerisach-i festményén is. HECK, CH.: i. m. 60.

19. Említésre méltó, hogy a selmecbányai és segesvári falfestményeknél az alakok középkorais léptékeltérése egyaránt megtalálható.

20. LAJTA, E.: A beszercebányai (Banská Bystrica) Thurzó ház falképei. Művészettörténeti Értesítő XV. 1966. 1–10.; RADOCSAY D.: Falképek a középkori Magyarországon. Bp. 1977. 122.;

SZMODIS-ESZLÁRY, É. in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Schallaburg. 1982. 522–523.; SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Aspekte der Wandmalerei in Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. In: Österreichische Osthefte Wien. 1988. 516–520.

21. SOLTÉSZ Z.: A Mátyás Graduálé. Budapest, 1980. 60–61.

22. DOBRZENIECKI, T.: Catalogue of the Mediaeval Painting. Warsaw. 1977. 306. és 307., 99. és 100. kép.

23. RADOCSAY D.: A középkori Magyarországi falképei. Budapest. 1954. 165. CXXXVI. és

CXXXVII. kép; DVOŘÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–STEJSKAL, K.: i. m. 118. 180 és 181. kép. Ők 1520 körüli időre dattálják a falfestményt.

24. Sachs-Badstübner-Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig. 1973. 200.

25. Dobrzeniecki i. m. 262., 75. kép.

26. Dobrzeniecki i. m. 306., 99. kép.

27. ZÁLEZÁVKOVÁ, G.: Restaurovanie kultúrnych pamiatok v SSR v osemdesiatych rokoch. Teoretická analýza a vyhodnotenie restaurátorských akcií. In: Pamiatky a Priroda. XX. 1989. Číslo 4. 9. Képpel.

Éva Szmodis Eszláry: Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der spätgotischen Wandmalerei in Ungarn

Die Studie ist Abschnitt aus einem größeren, künftig zu publizierenden Werk über die ungarische Wandmalerei zwischen 1470 und 1541. Sie behandelt zusammenfassend die spätgotischen Darstellungen des jüngsten Gerichts in Ungarn, wobei auf den anregenden Einfluß der Vorbilder in den Niederlanden und Köln auf die Darstellungen des Jüngsten Gerichts in dieser Epoche hingewiesen wird. Die ungarischen Denkmäler lehnen sich in ihrer Grundkonzeption an diese Vorbilder an, sind jedoch auch um viele neue wichtige Elemente reicher. Besonders interessant ist die Darstellung der reichen und vermutlich die ungarischen Überlieferungen bewahrenden Architektur beim Himmlischen Jerusalem.

Die Autorin vergleicht die dieses Motiv bearbeitenden Wandgemälde in der Hl. Katharinakirche von Schemnitz (ung. Selmechánya, slk. Banská Štiavnica) und in der evangelischen Kirche von Segesvár (rum. Sighişoara) und stellt fest, daß sie außer der Verwandtschaft im Prinzip der architektonischen Raumdarstellung und der Anlehnung an die ikonographischen Schemata von nördlicher bzw. niederländischer Anregung keine anderen gemeinsamen Züge aufweisen. Beide sind interessante Denkmäler der monumentalen Darstellung des Jüngsten Gerichts am Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar nicht nur in Ungarn, denn ihnen ähnliche Gemälde sind auch im Ausland nur selten erhalten geblieben.

Die Studie geht auch noch auf andere wichtige Denkmäler ein wie z.B. auf das Jüngste Gericht im Thurzó-Haus von Neusohl (ung. Besztercebánya, slk. Banská Bystrica), bei diesem Wandgemälde wird auf den Einfluß der Miniaturen hingewiesen. Zwei wichtige Denkmäler sind die aus der etwas späteren Zeit erhaltenen Wandgemälde in der Hl. Jakobskirche von Leutsch (ung. Lőcse, slk. Levoca) und in der römisch-katholischen Pfarrkirche von Nagyőr (slk. Strážky). Sie weisen in der Anordnung der oberen – die Himmlischen darstellenden – Gruppe eine gewisse Verwandtschaft auf.

Die Studie bringt näher, in welcher abwechslungsreichen Auffassung dieses Motiv der mittelalterlichen Ikonographie in der ungarischen spätgotischen Wandmalerei vorkam.

„ügyeskedhet, nem fog a macska
egyszerre kint s bent egeret.”

A Magyarország primásának klasszicista székesegyházába mintegy ereklyeként befoglalt reneszánsz kápolna a hazai művészettörténet egyik párját ritkító emléke. Szerteágazó tárgykörét nemrég, felújítása kapcsán, HORLER Miklós taglalta. Ezzel BALOGH Jolán emberöltőnyivel régiebb, hatalmas adatbázisú monográfiája (a)¹ nem vált fölöslegessé. És nem tűntek el azok a hézagok és hiányok sem, amelyeknek egy részére már annak idején rámutattak a doktori értekezésül benyújtott monográfia bírálói: Fülep Lajos, Kardos Tibor, Elek Lajos (VITA). Az alábbiak megfogalmazására ők adták meg a fő indítékot.

A kápolna ma egyszerűen melléktér. Alaprajza (HORLER 97–9) központi négyzetből és ennek oldalhosszánaál keskenyebb, rövid, téglalap alakú keresztszárakból áll. Ezek dongás fedésűek. A bejárat és a két ezzel szomszédos egyforma magas, zömök arányú, a negyedik – amelyben nagy, félköríves ablak nyílik (a külvilágra az egyetlen), lent pedig stallumsor áll – jóval feljebb záruló (uo. 39, 43, 101, 103). Az első és az utolsó egyező, a bejáratától jobbra eső – az oltárral – kissé bővebb, az ezzel szemközti kétszeres kinyúlású. Ennek hátfalán a széleken egy-egy ajtó – balra vak, jobbra nyitható, amely a kápolnával egyező szélességű, rövid, karzatos sekrestyébe vezet –, középen fent pedig félköríves ablak tűnik fel (uo. 45). A középső térhasábót az azonos magasságú fölkék fölött és a karcsúbbtól kettő felé háromrészes párkány zárja, amely négy egyforma, félkörös homlokívet vesz föl. A három félholdas ívmezőben – a negyedik sarlós – egy-egy vak körablak van. A homlokívek közé csegelyek ékelődnek. Ezek zárókorén újabb háromrészes párkány ül, amely fölött kupola emelkedik, sugaras fő tagolással és kis középső nyílással (uo. 104).

Mindkét párkányfríz latin feliratos. A felsőn a szöveg arra utal, hogy a kupolát Simor János bíboros szilárdította és díszítette 1875-ben (BALOGHa 70, 86–7. kép). Az építmény keletkezéséről az alsó felirat szól: Erdődi Bakócz Tamás esztergomi bíboros emeltette az Istenszülő Szűz Máriának 1507-ben (uo. 69, vö. 91, 111 is).

Ez az állapot 1823-ból ered, amikor a kápolnát áthelyezték (uo. 19, 105–8). Ennek kapcsán a régi alapfalak törmelékében MÁTHES felkutatta az alapkövet (59–60), amelynek felirata szerint (BALOGH 69. kép) az építtetői ajánlás 1506-ban volt. A bontás folyamán az L alakú teherhordó pillérek és a többi fal alapozásait egymástól elkülönülőknél találták, ami arra a feltevésre adott alkalmat, hogy Bakócz régiebb építménybe illesztette kápolnáját (MÁTHES 41, HORLER 28, 30). De az elkülönülésnek lehetett szerkezeti oka is (BALOGHa 21–2), és a külső falak utólagos emelése sem lehetetlen.

Egykor a kápolnának önálló, kupolás lezárású tömege volt (uo. 9–13. kép). Ez, jóval keskenyebb sekrestyejárulékával együtt, a középkori székesegyház déli falának nyugati részéhez tapadt, keletelve (ma a tájolás fordított). Az első hosszházszakasz melletti sekrestye karzatos zsílipkamra volt a külvilág és a kápolna között. A mellékhajó második szakaszában nyílt a főbejárat: a magasabb keresztszár, dískapuként keretelve. A stallumok a szemközti (ma bejárat) fölkét foglalták el. Oldalról közvetlen megvilágítást a három ma vak okulus és a stallumos hátfal szintén kerek ablaka adott (mindehhez: uo. 19, 21, 27–8, 16–7., 20., 47–9., 51. kép). De volt felső világítás is: a belül sugarasan 24, vízszintesen 4

részre osztott, fémből készült kupola (a mai téglá), amelyen a 96 mező réztáblái „Krisztus életének misztériumait és a szentek képeit” mutatták arany-ezüst színben, nyolcablakos lanternát hordozott (uo. 19, 23–5, 95, HORLER 84–5, 103–4).

A színskálát tehát nemesfém csillogás tetőzte be. A lentebbi márvány falburkolatok vörösét – ami a dískapu-keretre is kiterjedt a megmaradt darabok tanúsága szerint (BALOGHa 71, 99–102. kép) – az oltárhátfal fehérje bontja meg, az egykor keleti fülkéből elővilágítva (HORLER 41).

E hátfalba, amely eleinte talán jobban a helyére volt igazítva, mint ma, három kagylós fülke mélyed. A pilaszterektől közrefogott szélsők fölötti háromrészes párkány áthúzódik a magasabb középsőn is, amely attikaszerű, konzolos, golyvázott párkányú sávban zárul. Az ormon, térdelő angyalok talapzatos szoborpárja között, Angyali üdvözet, a szélső konzolos mezőkben 2-2 félalakos evangélista, lent a középtől jobbra lévő pilaszter alján az imádkozó donátor látható domborműben. Az eredeti fülkeszobrok rég hiányoznak (mindehhez: uo. 59–69, 74–84).

Tudjuk, hogy az oltárhoz való márvány képekért és bázisaikért Bakócz 1519 nyarán Firenzébe küldött². Firenzében 1517. máj. 26-án a Domopera vezetői megszabták azon feltételeket, amelyek között Andrea Ferrucci (1513 óta capomaestro) a magyar király részére vállalt, mintegy 2 évre való márványmunkáját végezheti, – kikötve például, hogy hivatali műhelyében ehhez csak figura készülhet, „quadro” nem³. Utóbb VASARI a fiesoleiekről szóló életrajzában azt írta (IV. 479), hogy Andrea a magyar királynak márványból kutat szállított, Esztergomba pedig sírt, benne Miasszonyunkkal és más alakokkal („sepoltura di marmo ... nella quale era una Nostra Donna ... con altre figure”), ahová aztán az ottani bíboros testét el is helyezték. Bakócz Tamást 1521-ben (végrendeléséhez híven) esztergomi kápolnájába temették, amelyet már 1513-ban kelt pápai búcsúengedélye sírépítménynek mondott (BALOGHa 9, 73, 75–6). Bakócz ismeretlen síremléke az oltárral szemben, a legmélyebb fülke tengelyében lehetett (HORLER 38, 97).

Vasari adataival csak a legelső nem vág egybe. Ennek dátuma viszont illik Ferrucci 1517-es időelőirányzatához. Igaz, a firenzei irat Bakócznak végzendő munkáról nem szól, de ő, lévén akkor a gyermek II. Lajos király mellé rendelt országtanács tagja (FRAKNÓIb 163), személyes óhaját akár az uralkodó nevében tett megrendeléssel együtt is közölhette. Azaz akár úgy is vélhetnénk, hogy Ferrucci Magyarországra egyszerre három munkát készített, – ha nem látszanék ez soknak arra a két évre, amikor városát a Domoperán kívül a S. Lorenzo leendő, Michelangelóra bízott homlokzata ügyében is szolgálta⁴. Egyszerűsödnek természetesen a probléma, ha a mestert Bakócz építésének tartanánk, a „sepoltura” szón magát a kápolnát értve (mint HORLER 25–6). Ám ehhez nincs alap. VASARI „sepoltura ... nella quale” kifejezése az életrajz más helyén (482) világosan síremlékre vonatkozik: „benne” a halott szobra van. Más kérdés, hogy Vasari nem tévedett-e Esztergomról szólva.

Ferrucci mindenesetre építésznek nemigen vélhető. Életrajza szerint (477) ugyan Pistoában márvány kápolna való tőle, elején („nella faccia”) Keresztelés-domborművel, – de ez keresztelőmedence körüli hátfalon van, amelyhez elülső lezárásul ballusztrád járul⁵. Így a mester imolai kápolnáját említő mondat (476) sem okvetlenül épületre utal. Az, amit ezzel társítani szoktak (pl. HORLER 24) – anyaga megfelel Vasari szavainak, helye nem –, különálló baldachinféle: vékony pillérek felkörös áthidalások és hasábos feifalazás (ORSINI 94–5, 98, vö. FABRICZYc 10). Igaz, az életrajzban (480) Andrea kedvelője az építészetnek is, de ezt ott nem mű, hanem tanítvány példázza. És ott áll róla az is (476), hogy márványait inkább természetes ítélet és gyakorlat („giudizio e pratica naturale”), mint belső elgondolás („disegno che egli avesse”) alapján kezelte. Ezzel összhangban a Domoperánál Ferrucci a kőfaragók élén állt, és építészeti ügyekben nem volt önálló⁶.

Több idevágó írott adatról nem lévén hír, az esztergomi mű építészeti megoldásának eredetkérdése stíluskritikai ügy marad. E tekintetben főleg a vörösmárvány formák fontosak. Először is a csigelyek alatt oldalanként csaknem egyezően megjelenők és a dískapus homlokzatot valaha voltak, másodsorban a fülkénként eltérő belső részletek.

A tagolás fő elemei a középtér egy-egy oldalán: két szélső, kanellúrás pilaszter, köztük, függőleges részével tapadva, a keresztszár keskeny kerete, rajtuk a feliratos párkány, ezen a törzsük sávját folytató, peremtagos homlokív. A keskeny keretet volutás idomú ívzáradék, vállpárkány és a pilaszterekről átnyúló lábazat tagolja. A szögleteknél a pilaszterfők és lábazatok legkiállóbb elemei összeérnek. Az oltárfülkét a többitől eltérő típusú, Bakócz-címeres fejezetpár kíséri. A három zömök keresztszárnak a nagy párkány architrávját érintő záradékú kerete mellett az ívháromszögeket központtalan, átlós tengelyű díszek töltik ki. A megfelelő lunettaablakok kerete egyforma, fonatdíszes. Az egykori bejáratnál a vállpárkány az architráv-véghez tapad. A keresztszárak keretén a függőleges rész tükrös, a három lentebb fekvő ív lépcsőzetes, a negyedik peremes tagozású. A bélétekbe a lábazatok és a vállpárkányok átfordulnak, sima függőlegeseket fogva közre. Az ívbéléteket egyforma szélességű és alakú kazettázás díszíti: hosszúkás mezők között négyzetesek, azokat elválasztó, illetve ezeket kitöltő rozetták két fajtájával (mindehhez főleg: HORLER 35, 37, 39, 41, 43, 45, 54–7, 101, 103–4, BALOGHa 43–5., 53., 57., 70–83., 90. kép).

Az egykori homlokzat az egyforma belső oldalaknak a nagy párkánnyal lezárt részéhez hasonlított, de jóval karcsúbb alakban. Eltéréseket a pilaszteres-párkányos keretelés mutatótt. A két pilaszter visszaugró szélső sávval bővült, és tükrös széktalapzatra került. A szélső sáv egyező lábazatú és fejezetű, de tükrös törzsű félpilaszterként jelent meg. A díszes széktükrű teljes pilaszterpár fölött a párkány, amelynek frízét ismétlődő elemekből álló dombormű díszítette, golyvázódott (főleg: uo. 41–2., 50–1., 99–102. kép).

Az eltérő belső formák a két hosszanti keresztszárnak a többinél kinyúlóbb részén és a hátfalakon vannak. A hattagú stallumsort (amelynek elülső korlátja újabb: HORLER 95) építészetileg a háromrészes párkánnyal lezárt, pilaszteres-tükrös hátfal és ennek szélső, előrenyúló, volutás támlapárja jellemzi. Az egykor fölötté nyíló körablak tojássoros keretű volt. A legmélyebb fülkebéllet hátsó fele, bár kétoldalt a lábazat és a párkány átnyúlik rá, egészen sima. A sekrestyefalon az ajtók keretét – amelyen belül a rozettabetétes, négyzetes kazettákra osztott zárólap is vörösmárvány a vak példányon – tükrös frízű szemöldökpárkány fölött kagylós-akrotérionos lunetta koronázza. A lunettaközbe az egyszerűbb keretű ablak könyöklőjétől homorú ívű, kerubdomborműves kötény nyúlik le. Az oltár melletti félkörös fülkécskén a kötényes ablakforma az ajtókat idéző akrotérionféllel ismétlődik. Itt a keresztszár bélletének hátsó, keskeny része 5 tükrös mezőből áll: 2 (a vállpárkányzórában) kisebb, 3 hosszúkás (mindehhez főleg: uo. 35, 37, 43, 45, 47, 49–50, BALOGHa 40., 55–6., 58–9., 84., 91–5. kép).

Az esztergomi alapformák fő előzményei firenzei stílusú műveken adóttak: BALOGH (a 32) összefoglalóan a mantovai S. Sebastianót, a Capp. del Card. di Portogallót (Firenze, S. Miniato), a Capp. Piccolominit (Nápoly, Monte Oliveto) és a S. Spirito (Firenze) sekrestye-kápolniját említette. E példák érvényét erősíti az, hogy fő térhasábjukban a keskenyre vett keresztszár-kivágásokon kívül Esztergomra emlékeztetnek a szögletek lapos tagozatai is (uo. 123–7., 135–6. kép). Más stíluskörökben ti. hasonló elrendezéssel térbelibb formák járhatnak: pl. a szögletekben álló szabad oszlopok (Urbino, S. Bernardino; Velence, SS. Apostoli, Capp. Corner) vagy pillérszerű, egymáshoz lépcsősen illeszkedő falhasábpárok (metszet Bramante nevével; Forlì, S. Sebastiano), megfelelően kiugró homlokívekkel⁷.

A függőleges faltagolás esztergomi alapja, a két zóna az ívek közé ékelt párkánnyal, a Leon Battista Alberti terve szerint 1460-ban építeni kezdett mantovai példán (I. VASARI II.

545) nincs meg (VENTURI 1. 222, HEYDENREICH 58, 62, 364). Fellép viszont többek közt a két utóbbin, 1480, illetve 1500 körül (I. FÖRSTER 86–9, BRUSCHI 745–6, CHASTEL 89; DI PAOLA 3–4, 12), vállpárkányos árkádokkal és körablakos lunettákkal, így az egyszerűbb változatok (pl. az imolai „kápolna” külsején) önmagukban aligha iránymutatók⁸. A teljesebb alakzat Firenzében a S. Lorenzo mellékhajófalain Filippo Brunelleschi tervei nyomán tűnt föl 1450 körül, vállpárkány nélkül, míg az innen eredő formáról a faenzai dómban, amelyet Giuliano da Maiano kezdett el 1474-ben, a záradékgyám maradt el⁹. Váll- és záradékhangsúlyt egyszerre az imént említett firenzei stílusú kápolnák közül is csak a legkésőbbi, a S. Spirito sekrestyéjének, Giuliano da Sangallo művének (1489–96) az 1492-re bizonyára elkészült szentélye mutat, amelyet BALOGH az esztergoni mű közvetlen előzményeül jelölt ki (a 31)¹⁰.

Brunelleschi és Sangallo viszonya többértű. A S. Lorenzo mellékhajóinak függőkupoláival és régi sekrestyéjének (1420-as évek) megtört szögletpilasztereivel is előzménye az iménti kis szentélynek¹¹. Az ezzel összefüggő nyolcszögű sekrestyében a háromzónás, de hasonló alapelvű faltagolás alsó pilaszterei a szögleteknél a Bakócz-kápolnára emlékeztetően érintkeznek (uo. 132–3., 135. kép). Efféle megoldást – a nyolcszögű középrészbe csak árkádokkal tagolt alsó zónához talán körablakos lunettákat tervezve – Brunelleschi is alkalmazott az 1434-től néhány évig épített, aztán félbehagyott S. Maria degli Angelin, amelyel Giuliano da Sangallo behatóan foglalkozott¹². Ám ő Brunelleschinek a sekrestyeszentély tértípusára adott megoldásait mégsem követte. Bár saját alkotásának a régi sekrestyében és a Pazzi-kápolnában (1429-től) a szentély párkányával, továbbá ott fülkéivel, itt kerek lunettaablakával egyaránt őse, nemcsak az emennek ellentmondó félkörös nyílásformát vetette el amabból, hanem a szögletekben alig megjelenő pilasztersarkokat, főleg pedig a – lanterna nélküli – félgömbkupolát is mindkettőből¹³.

Közben is főleg függőkupolás származékok követték Toszkánában a két őst. A félgömbkupolát Firenzében, miután az, amelyet Brunelleschi munkáinak egyik folytatója, Antonio di Manetto Ciaccheri épített a S. Lorenzo négyzetére, nem volt sikeres¹⁴, már csak a S. Felicità sekrestyeszentélyéhez (1470-től) vették elő, a Pazzi-kápolna formáival (BALOGH 116. kép, PAATZ II. 58, 61). A régi sekrestye erősebben hatott. A portugál kardinális 1466-ban felszentelt kápolnáján, amelyet Ciaccheri tervezett kevéssel halála (1460: uo. V. 12) előtt, majd Antonio Rossellino vett át, félkörös lunettaablakok és megtört szögletpilaszterek mutatják ezt, míg a kazettás bélletű, osztatlan keretű, okulusos hátú keresztszárak újszerűek¹⁵. Az ide asztalosmunkákat készítő Giuliano da Maiano mintegy Brunelleschihez hívebben tervezett hasonlót 1468-ban San Gimignano-ba (Collegiata, S. Fina-kápolna), záradékjeles fülkéikkel, pilasztersarkos szögletekkel, körablakos lunettákkal (BAUM 55, CENDALI 52–4, HAINES 169). Ettől a settimói Badia talán egyidős szentélye (BALOGH 30, 117. kép) csak laposabb, sima bélletű fülkéivel tér el – így a S. Spirito sekrestyekápolnája felé mutatva.

Nápolyban hamarosan az újabb firenzei forma tűnt föl, a Piccolomini-kápolnán és párján (Terranova vagy Mastrogiudici). Az 1470 utáni, ez 1489-re elkészülhetett. Mindkettőn módosulást jelent a szögletpilaszterek kezelése, ami a S. Spirito sekrestyéje, illetve ennek szentélye (vö. 11. jegyzet) felé mutat, és az utóbbin a lanternás félgömbkupola is. Itt csegyes kupolát az oltáron ábrázolva is látni. Piccolominit Antonio Rossellino szolgálta holtáig, utóbb pedig nyilván az éppen említett oltár VASARI szerinti készítője (III. 337): az élete végén Nápolyhoz kötött Giuliano da Maiano (* uo. 1490) öccse, a talán Magyarországon is járt Benedetto¹⁶.

Az oltárhátfal a két kápolnában egyféle (BAUM 242–3): sávszerű predella és párkány, ezen füzértartó puttók, közben, kanellúras pilaszterektől határolva, nagy középső dombor-

mű és keskeny szélső mezők egy-egy kagylós és efölött kerek szoborfülkével. E sémán 1490 körül, következetes váll- és záradékelés mellett, középső fülkét kezdtek alkalmazni, a szélső mezőket is átszelő párkánnyal. Oszloposan, a predellát is hármassá osztásával téve adta elő mindezt a fiesolei dóm cibóriumos Gondi-oltárán (1492–3) Ferrucci, aki 1487-ben Nápolyban volt (FABRICZY 10), és 97-ben Pistoiaiban az épp elhunyt Benedetto munkáját vette át (CENDALI 26–7). Tükrös, díszes, talpazatos pilaszterekkel, golyvázva a főpárkányt is, és erre a gyermek Jézus szobrát hordó, domborműves – azóta bővített – középső lunettát és kísérő angyalpárt téve alakította a formát a firenzei S. Spirito szentség-oltárán a Benedettóhoz stílusa révén fűzhető Andrea Sansovino. Ferrucci hasonló oltárán (a fiesolei S. Girolamóból) a pilaszterek talpazat nélküliek, de fejezetük külön díszített sávba illeszkedő, és a párjaikhoz tartozó két teljes oldalsó szakasz kiugratásából ered a predella- és párkánytagolás. Az esztergomi oltár megoldása jórészt innen vezethető le¹⁷.

A bejáratí árkađ magassága a Bakócz-kápolna legközelebbi firenzei stílusú rokonain, amelyek szintén függelékterek, vagy a homlokívekkel egyező (inkább a korábbiakon: szentély a régi sekrestyében és Settimóban, S. Fina-kápolna), vagy a keresztszárakával (többnyire az újabbakon: a S. Miniato kápolnája és a két nápolyi, a S. Spirito sekrestyeszentélye). Az esztergomi megoldásnak nincs ismert párhuzama. Hacsak abban az adomában nem, amely szerint Gábor egri püspök írnoka, az élesezű, korán kitetsző leendőseğű Tamás, azzal a tanáccsal járult hozzá Mátyás király sikeres boroszlói hadműveletéhez, hogy a tábort egyszerre kint és bent lévőnek látszóan – a külvárosban – helyezték el¹⁸.

Igen vagy nem. Esztergomban e megoldás és a hosszanti keresztszárak növelése egyaránt kész terv helyszíni igazítására vall. Mivel a nagy architráv fölötti ívek a többtől elütő (peremes) tagolásúak, és rokon formálásmód az oltár körüli toldáson is elöjön, lehet, hogy az igazítás, amiből a díszkapus homlokzat aligha maradhatott ki¹⁹, stílusváltással járt. Természetesen módosulhatott a kupolaterv is. És nem biztos tényezők az alapstílusnak a keresztszár-vegek formái sem – az oltárnál a fülkécskén a sekrestyefal két nyílástípusának elemei ötvözöđhetnek –, bár eredetük szerint illők ahhoz²⁰.

A díszkapus homlokzat az esztergomihoz leghasonlóbb helyzetű tér, a portugál bíboros kápolnája esetében ennek oldalával egyező építményű (vö. 15. jegyzet). Golyvázott párkány zárja a hasonló terű Carafa-kápolna (1508 után) homlokzatát a nápolyi S. Domenico Maggioreban, de a nyílás itt is keresztszármagasságú, a pilaszterpár kettözöđése helyett a mögöttes árkađfal szélesedik, és a stílus az esztergomitól igen elütő (l. PANE 228–33, HERSEY 166. kép). A hazai bejárat-architektúra rokonait nem Firenze vagy Nápoly, hanem a volt pápai állam adja: ilyen (másféle díszekkel) Rómában Roverella bíboros (+ 1476) síremléke, amely Giovanni Dalmatának tulajdonítható (vagyis annak a trau Ivan Duknovichnak, aki 1488-ban Mátyás királytól kastélyfelét kapott szolgálataiért, és 1508-ban még élt), Cesenában a dóm ezzel sokban egyező Corpus Domini-oltára, Fanóban a S. Michele kapuja (1508–12)²¹.

Az esztergomi kapuárkađ belső oldalának tagozásmóđja budavári cibóriumféle két töredéken ismétlödik (BALOGHb 139–40. kép), ahol a kísérő pilaszterek úgy viszonyulnak a sarkokhoz, mint a kápolnában a szögletekhez. Így kétséges, hogy e kövek Mátyás-koriak-e – ha stílusuknak lehetne is köze Benedetto da Maiano köréhez (l. uo. 119). Benedettónak az 1470-es évekből való két cibóriumán mindenesetre (San Gimignano, Siena: CENDALI 111–4, DUSSLER 30–4 és 16–7. kép) megtört pilaszterek fedik a sarkokat, és az árkađ-motívum másként kezelt, akárcsak Ferrucci és Sansovino oltárhoz tartozó szentségházán (vö. 17. jegyzet, l. HERSEY 167. kép is). A budai pilasztermegoldáshoz sienai elözmények említhetők²².

„Forgásfelületű valódi kupolák” Firenzében talán még 1500 felé sem épültek, de másutt már igen (vö. HORLER 88). Rendszerint dob nélkül, de többször lanternával, nemcsak Nápolyban, hanem Sienában (obszerváns templom, 1476 után), a pápai államban (Urbino, S. Bernardino, 1480–90 körül), Milanóban (Bramante: S. Maria presso S. Satiro és delle Grazie, 1483 körül, illetve 1492 után) is, igaz, csőszerű külsővel²³. Velencében viszont e kor kupoláira is – ha dobbal épültek (S. Maria dei Miracoli, 1485-től), ha nem (Capp. Corner, 1499 előtt) – gömbölyű fém burkolat került, nem okvetlenül bevilágító lanternával²⁴. Az előbbi és az utóbbi Mária-templom kupolája (az belül, ez kívül) egyaránt 24 sugaras részre oszlik²⁵. A Firenze környéki Pistoia-ban a S. Chiara 12x2 kazettás cikkelyű dobos, de fent zárt kupoláját (Ventura Vitoni) 1499-ben festették²⁶. Rómában rekeszekbe foglalt képek kerültek apszisboltozatra a S. Onofrióban 1504, a S. Maria della Pace-ban (Ponzetti-kápolna: Peruzzi) 1516 táján, zárt tetejű, dobos kupolára ugyanekkor a S. Maria del Popolo-ban (Raffaello: Chigi-kápolna)²⁷. Az esztergomi kupola igazi különossége tehát az lehetett, hogy osztásai és képei – mellőztetvén a falazott térlefedés – fémszerkezet belső felületére rajzolódtak.

A Sangallo-fivérekre Esztergomban inkább a kisebb árkádok kezelése utalhatna még. A homlokforma az íven lépcsőzést, a pillérek fonatdíszes tükröt mutat a S. Spirito sekrestyéjének pistoiái változatán (S. Maria dell’Umiltà), amelyet 1495-ben Antonio modellje szerint kezdtek el – és Vitoni épített tovább. Itt a sekrestyeszentély faltagolási módja az előcsarnokban jön elő, Brunelleschi idéző félgömbkupolával, de széthúzva, és nem esztergomiasabb alakban.²⁸ A bélétekben sima pillérek fölött kazettás ívek vehetők ki azon a papíron maradt, golyvátlan párkánnyal, dór pilaszterekkel- és kétoldalt a nyílás fölött dombróműves négyszöggel ellátott, attikás diadalívfélén, amelyet Giuliano (aki 1490 táján Brunelleschi ernyős kupolatípusát konzerválta²⁹) tervezett a pápai trombitások vatikáni pódiumául (1505: STEINMANN II. 69). Az alapforma abból az 1490 körüli váltásból vezethető le, amelyből pl. a fiesolei Gondi-oltár, ahol Ferrucci, mint pár évre rá Pistoia-ban is (vö. 17., illetve 5. jegyzet), már alkalmazta a terv bélétkelkezési módját.

De az efféle árkádkezelés elterjedtebb. A homlok esztergomias (bár jeltelen záradékú és gazdagabb) az urbinói trónterem ajtaján (1474–82) is, amellyel rokon díszű a S. Giobbe kapuja Velencében³⁰. Itt egyszerűbben tűnt föl hasonló tagolásmód egyidejűleg a S. Michele in Isola karzatán (Mauro Codussi), utóbb pl. a Pal. dei Camerlenghi homlokzatán (1488) és – zárókövel – a Fondaco dei Tedeschi (1505–8) kapuján³¹. A két velencei templom díszé BALOGH szerint (a 36) egyik ősforrása az esztergominak. Délen a rokonság az árkád-homlokra nézve (záradékjel nélkül) adott Capuában, ahol Giuliano da Maiano járt (1488: CENDALI 21; udvar párkánygolyvázatos szögletekben a Terranova-kápolnára emlékeztető pilaszterekkel: PANE 150–2), és Nápolyban, a Castelnuovo 1460 körüli bejáratán a belső kapun (uo. 71) és kívül az emeleten (beírt félkörös végű, illetve díszes pillértükrökkel), emitt a béléttet illetően is (CHASTEL 92–3, SN 457, 38–9., 42. kép). E tekintetben hasonló számos távolibb 15. századi rokon is, köfaragói művek (Norcia: S. Giovanni, oltár; Ancona: Pal. degli Anziani, kapu; Pavia: Certosa, lavabo) és festőiek (Velence: Louvre, rajz és S. Marco, mozaik; Siena: S. Domenico, oltárkép) egyaránt³².

Ívháromszögek központtalan, átlósan szimmetrikus díszei hasonló körből idézhetők. Szerények, egyszerűek ezek pl. a tárgyalt 1490 körüli toszkán oltárokon (vö. 17. jegyzet, l. LISNER 230–1 is), Velencében Niccolò Tron doge (+ 1473) síremlékén, Rómában II. Pál pápán (+ 1471) és a S. Maria Maggiore főoltárcibóriumán, Nápolyban a S. Giovanni a Carbonara Miroballo-oltárán³³. Az itthoniaknak megfelelőbb 1500 előttiakat Nápoly őriz, a Castelnuovo belső kapuján és a Monte Oliveto századvégi Tolosa-kápolnájában (PANE 191–5, SN 385–6, 61–2., 71–2. kép)³⁴.

Párkányfrízen körülfutó feliratot a tárgyaló toszkán épületeken nem látni. Van viszont ilyen Urbinóban a S. Bernardinóban (vö. 7. jegyzet), a palotában pedig több helyen is, így az udvarban, ahol a szögleteket esztergomias helyzetű – de sima törzsű – pilaszterek (és párkánygolyvázatok) kísérik³⁵.

A térburok java „mintha egyetlen ... márványtömbből volna kifaragva” a Bakócz-kápolnában (HORLER 45). VASARI Sansovino szentség-kápolnáját dicsérte így (IV. 512: „pare tutta scalpellata in uno sasso solo”), ahol a márványburkolás apszidiol oltárzónájára korlátozott (vö. 17. jegyzet, l. LISNER 259–67 is). Firenzében ez is sok. Pazarabbul alkalmazták a márványt pl. Nápolyban már 1460 körül a Castelnovo bejáratán, homogén térburkolat előállítására pedig 1497–1508 között a székesegyház kriptájában, amelyet Oliviero Carafa bíboros építtetett, és Pane Bramanténak tulajdonított³⁶. Egységes bíborszín belsøre ugyanakkor Giuliano da Sangallo megjegyzése utal („tuto di porfido”) az ökeresztény milánói S. Lorenzo alaprajzán, a S. Aquilino-kápolnában³⁷.

Az esztergomi architektúra toszkán alaphangja tehát Itália tágabb térségeit idéző tónussokkal modulált. Legalábbis a részletes kialakítás nyilván olyan firenzei tanultságú mestertől való, aki az előző idők itáliai építészetének sokrétű ismeretén alapuló megoldásokkal dolgozott. Ilyen tudású mester bizonyára nem egy volt a firenzeiek között, akik a Mediciek elűzése (1494: PASTOR III. 315–6) után is gyakran jártak idegenben. Pl. 1506 újéve körül Rómában volt Giuliano da Sangallo és Andrea Sansovino, Ferrucci pedig, akitől 1499-től 1508-ig nincs adat, nápolyi működést követően tűnik fel újra³⁸.

A béléltívek rozettás kazettamotívumának történetében átláthatóbb az esztergomi eredetkérdés. A forma 1450 tájától szerepel Firenzében, famennyezeteken (Pal. Medici, emelet; Pal. Vecchio, Sala dei Duecento), fa ajtószárnyakon (Pazzi-kápolna)³⁹. Famennyezeteken lép fel Rómában is, 1470 felé a S. Marcóban, majd 1493–8 között a S. Maria Maggiorében, ahol Antonio da Sangallo működhetett⁴⁰. Más anyagban, ívelten először talán Bramante korábbi milánói kupoláján és ehhez kapcsolt látszatszögében jelent meg (vö. 23. jegyzet, l. FÖRSTER 97, 27. kép, BRUSCHI 134–5 is). Giuliano da Sangallohoz 1490 körüli előcsarnok-dongákon (Poggio a Caiano; S. Spirito, sekrestye) összetettebb alakzat fűződik⁴¹. Mégis az ő családi körére utalhat az, hogy az esztergomi motívum rokona ívbéltetben – eltekintve a helyi festett példától – ifj. Antoniónak a Piero de’Medici (+ 1503) Montecassinóban 1531-ben elkezdett, de félbehagyott sírkápolnájához készített tervén tűnik fel⁴². BALOGH tehát a Bakócz-kápolna építészetének megjelölésére, bár a firenzeiséget túl szorosan vette, bizonyára jó irányt mutatott (vö. a 38, 54).

Anyag- és színegyeségekben mutatkozó cinquecento jellegről viszont tévesen beszélt (33): egyrészt a Bakócz-kápolna „vörösmárvány együttesébe” a fehérén „beilleszkedő” oltár (37) mellett a fémes ragyogású kupola is beleszólt, másrészt ilyen alapon ezt az együttest – és még inkább a korábbi nápolyi kriptát – haladottabbnak kellene gondolnunk a tarkább Chigi-kápolnánál (1507 után; vö. 27. jegyzet, l. RA 21, 129, 382, 384, SZŰCS 118 is). Olyan építészeti ízlés, amely kevés szín nagy felületeinek ellentétét kedvelte, mindenestre volt Firenzében 1500 táján: Botticelli ábrázolta épület márványfehérei és részben boltozati aranyai mutatják ezt (CHASTEL 55, 198–9).

Az „érett renaissance”, „tisztá cinquecento” minősítést a Bakócz-kápolnára nézve (BALOGH 43, vö. 32 is) a VITA résztvevői elfogadták, noha nem volt kellően alátámasztva. Erre csak Fülep Lajos utalt (61), hiányolva a centralitás tágabb szempontú tanulmányozását, és az egyidejű kezdés példájául említve a todí S. Maria della Consolazioneét (1508-tól), – amely nemcsak Bramante, hanem Vitoni stílusával is kapcsolatba hozható⁴³. De még található HORLER utalása (5) a római S. Pietróra: ennek alapkövét 1506. ápr. 18-án tette le II. Julius pápa az egyik leendő főpillér helyén (PASTOR III. 711, FÖRSTER 260, BRUS-

CHI 905). Előzőleg a pápa a templom építészévé két nemzedéktársa közül Bramantét tette meg – régebbi hívét, Giuliano da Sangallót mellőzve⁴⁴.

A S. Pietro meglévőket is feltüntető alaprajzi tervén (Uffizi A20: FÖRSTER 108. kép; BRUSCHI 576, RA 244, BSLM 139) a mellékkupolás terek felépítményére két vázlat utal: a merőleges oldalak az egyiken (ez a tárgyaló kéztérzés séma) összeérnek, a másikon (ez a megépítésre szánt forma) különválnak, keskeny, átlós részt fogva közre, benne párkány alatti fülkével. Az előbbihez illő alaprajzot ugyanezen terv vázlata mutat, amely hátoldali átdolgozása egy előzőnek (Uffizi A8: FÖRSTER 103., 113. kép; BRUSCHI 575; verso: BSLM 140). Ez utóbbi terv Giuliano da Sangallótól, pergamenre rajzolt párja (Uffizi A1: uo. 97. kép; 547; 138; RA 242) és az átdolgozás Bramantétól eredhet⁴⁵. A8-on a közép-tér közel szabályos nyolcszög alakjával, átlós fülkéivel a S. Aquilinóra emlékeztet, amelynek rendszerét mindkét építész alkalmazta sekrestyéhez (S. Spirito, S. Maria presso S. Satiro)⁴⁶. Magát a S. Lorenzót idézi viszont a körüljárás forma A8 hátán és A20-on, továbbá ezen, A1-en és a S. Pietro közepén – ahol a fő idomok az utóbbi felépítményi vázlatról eredők – a szabálytalan nyolcszögű téralakítás, amelyben az átlós oldalak keskenyebbek (de tömörek). E sarokátlós formának ugyanakkor előzménye lehet a falhasábpáros szöglet-megoldás (vö. 7. jegyzet) is⁴⁷.

Korszakos különbség itt a nyugodt, egyenletessé tagoló és a feszült, ellentéteket összefogó formálásmód között van. Ez utóbbit képviselte az A20-on vázolt, 1506 táján új, sarokátlós megoldás, amely Todiban nincs meg, de előjön a Chigi-kápolnán és a montecassinói terven⁴⁸. A boltozattagolásban az ellentétes formátumok változtatása volt új a Chigi- és a Ponzetti-kápolnában – a S. Onofriót vagy a pistoiái S. Chiarát jellemző egyhangúsághoz képest. Esztergomban a kupolabeosztás, amennyire tudjuk, egyenletes volt, és a térformát az A20-on elvetett felépítményi séma adta meg. Bakócz építményével – ha az ívek kazettázási módjának nincs is biztosan 1500 előtti párhuzama – nem a cinquecento tört át, hanem a quattrocento rögződött: az ideillőbb kortárs nem a római Chigi-, hanem a nápolyi Carafa-kápolna⁴⁹. A Bakócz-kápolnában legfeljebb Ferrucci oltára cinquecento jellegű, amely „nyugtalanabb, töredezett tagolásával nem tudja tovább folytatni a kápolna vonal-harmóniáját” (BALOGH 37)⁵⁰.

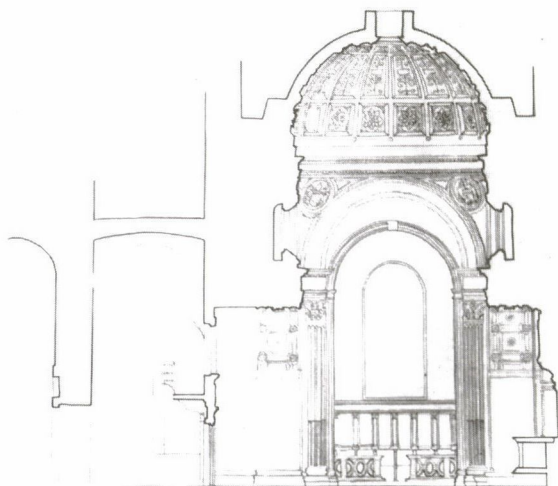
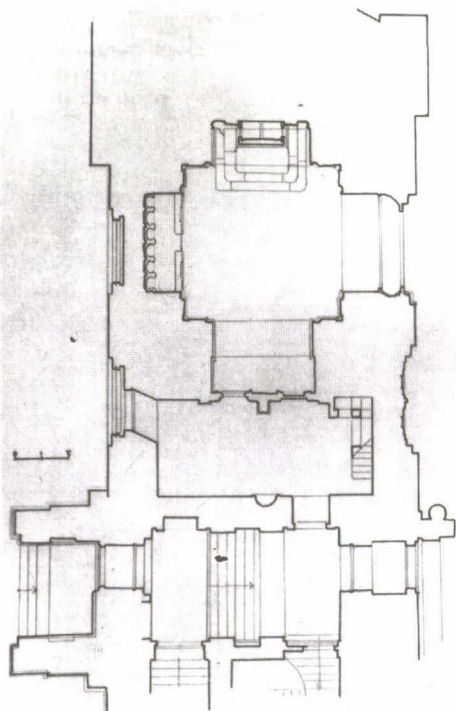
Fülep szerint Balogh Jolánnál más is hiányzik: „a műtárgyakat produkáló történeti valóság érzékeltetése, a kor sajátosságából, egyediségéből legalább annyinak a megjelenítése, a szituációnak olyan fokú átvilágítása, amilyen a tárgyak történeti meghatározottságának megértéséhez nélkülözhetetlen” (VITA 59). A két másik bíráló inkább e hiány elemeit érzékelt, elégtelennek tartva többek közt a mecénási szerep bemutatását (uo. 62, 65), BALOGH kurta bevezetőjéhez (a 7–8) HORLER egyet-mást hozzatett (6–17), de inkább csak pásztázgatva, mint átvilágítva a szituációt. A tárgy történeti meghatározottságának megértéséhez behatóbb elemzés szükséges.

Itáliában 1500 körül nőtt a nyugati befolyás. XII. Lajos francia király 1499/500-ban – Velencével szövetségbe és svájci zsoldosokat is fogadva Lodovico Sforza ellen – a Borgia VI. Sándor pápa jóváhagyásával elfoglalta a milánói hercegséget, majd – szerződésileg osztozva Ferdinánd spanyol uralkodóval – 1501-ben felszámolta az aragóniai királyságát is Nápolyban, ahonnan 1504-re kiszorult ugyan, de hispániai fegyvereknek engedve (PAS-TOR III. 421–7, 433–4, 465, 544). Közben a spanyol VI. Sándor kezdte családisítani az egyházi államot: 1501/2-ben fia, Cesare hercege lett Romagnának, majd Urbinónak is, lánya, Lucrezia pedig a pápai felségjogú Ferrara leendő hercegehez, Alfonso d'Estéhez ment nőül (uo. II. 415–8, III. 274–5, 431–2, 449–53, 460–2). Firenze, kezdettől XII. Lajoshoz húzva, óvakodott Toszkánán kívüli erőkkel mérközni (vö. uo. 413, 425, 433, 459, 462).

Esztergom, Bakócz-kápolna: 30–35., 37. képek

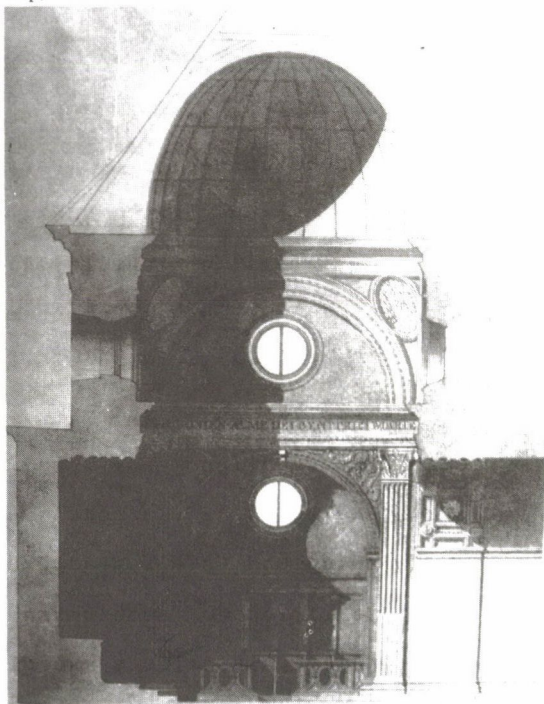
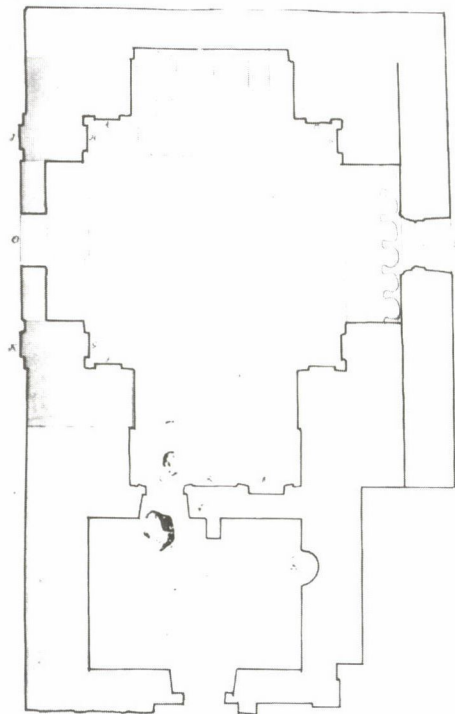
30. Jelenlegi alaprajz (HORLER 98)

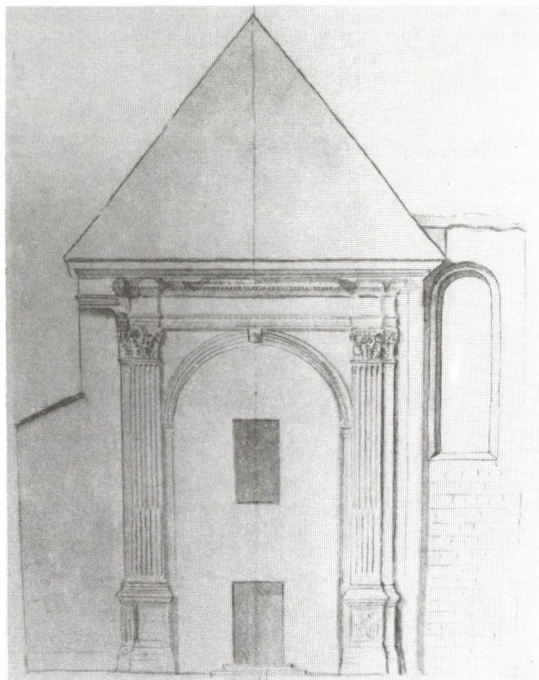
31. Jelenlegi hosszmetset (HORLER 101)



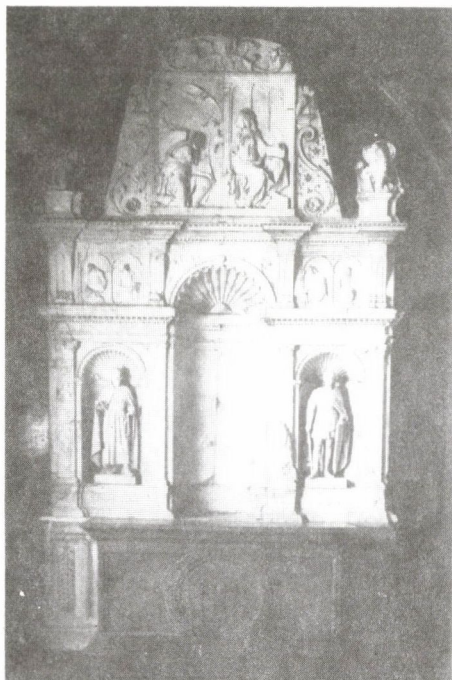
32. Régi alaprajz, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 47. kép)

33. Régi hosszmetset, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 49. kép)



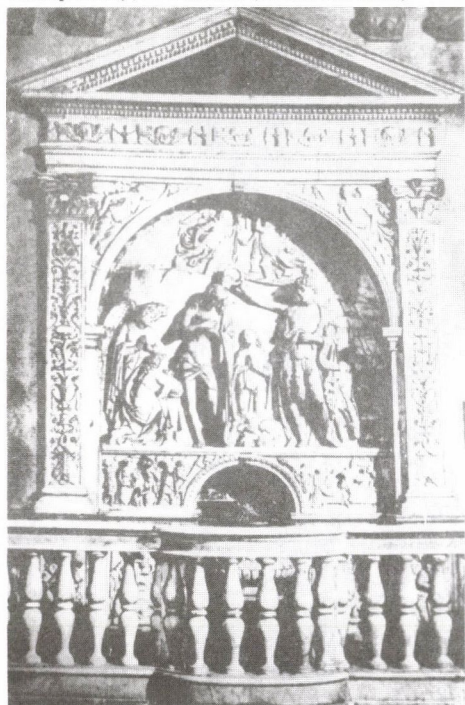


34. Homlokzatrajz, J. B. Packh, 1823 (BALOGHa 51. kép)



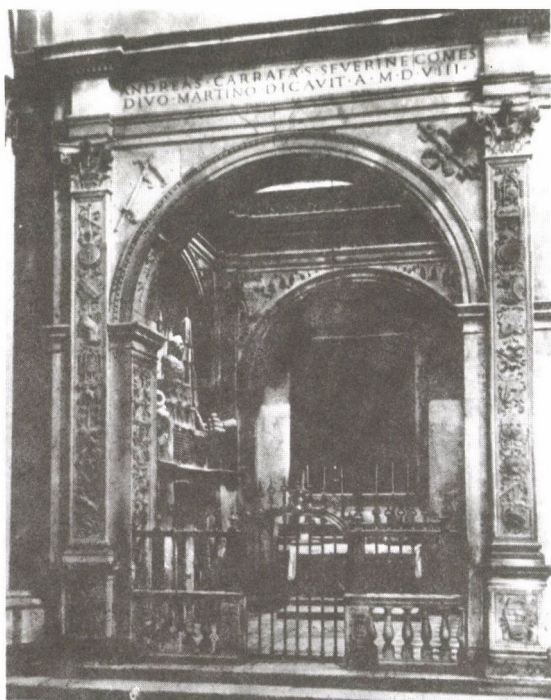
35. Oltárfal (HORLER 60)

36. Pistoia, székesegyház, a keresztelőmedence körüli építmény, A. Ferrucci (CHITI XI. tábla)



37. Esztergom, Bakócz-kápolna: Sekrestyefal (HORLER 45)

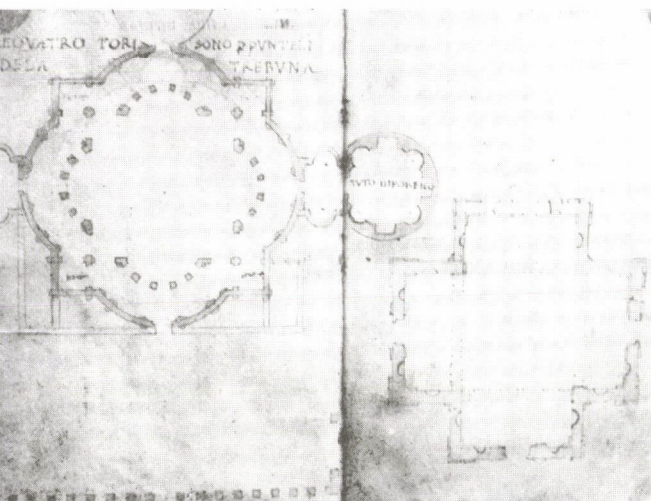




38. Nápoly, S. Domenico Maggiore, Carafa-kápolna (HERSEY 166. kép)

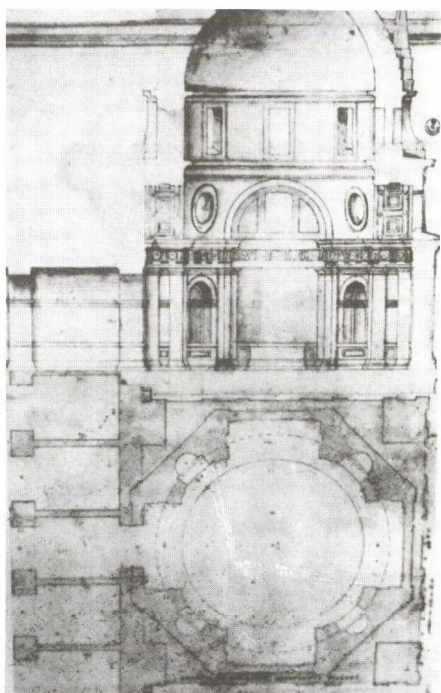


39. Róma, S. Maria del Popolo, Chigi-kápolna, G. A. Dosio rajza, 1550 körül (RA 133)

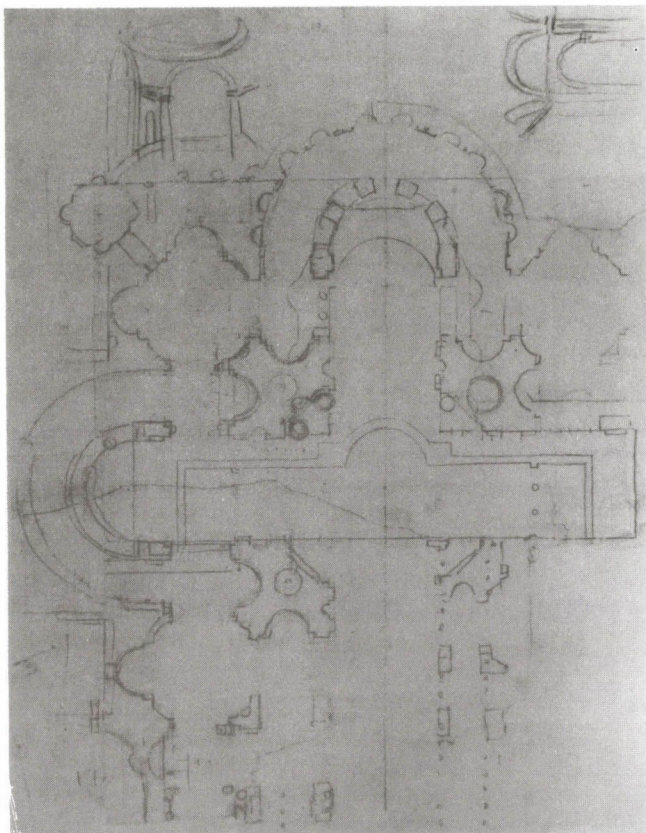


40. Milano, S. Lorenzo, alaprajz és (pratói ?) templomterv, G. da Sangallo (BSLM 117)

41. Montecassino, Piero de' Medici tervezett sírkápolnája, ifj. A. da Sangallo (RA 135)

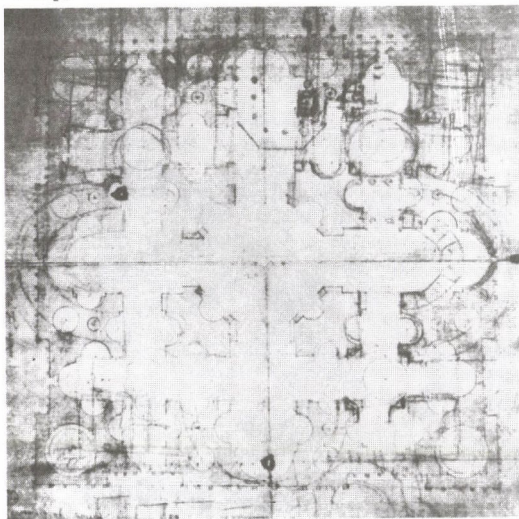


Róma, S. Pietro, tervek (Firenze, Uffizi):
42–44. képek

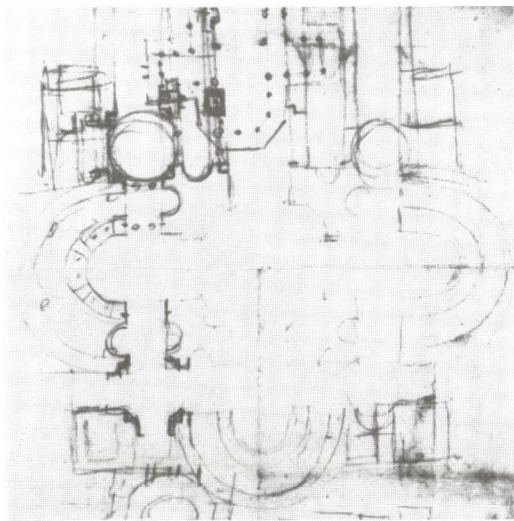


42. A20, Bramante (BSLM 139)

43. A8 recto, G. da Sangallo, átvilágítva (Heydenreich
4. kép)



44. A8 verso, Bramante (Heydenreich 1. kép)



Magyarország Mátyás halála (1490. ápr. 6.) után a király itáliai rokonságától, az egy mással összeházasodott nápolyi, milanói, ferrarai dinasztiáktól eltávolodott. Az özvegy királynét, a nápolyi Beatrixot, e rokonság fejét az utód, II. Ulászló a győri püspök Bakócz előtt 1490. okt. 4-én feleségül vette ugyan, de külön maradt tőle. Az utódjelölt törvénytelen fiú, Corvin János házassága sem ment végbe Bianca Sforzával, akit (miután Ulászló is kérője volt) Miksa német-római király vett el 1494-ben. 1497-ben Beatrix ifjú unokaöccse, a ferrarai Hippolit, az esztergomi érsek (ekkorra bíboros és milánói érsek is) vonult vissza: cserélt Bakóczsal, egri püspök lett. 1500-ban jött a szakítás Nápolyal: a pápa felbontotta Ulászló és Beatrix házasságát, és a 10 éve Esztergomban élő királyné elhagyta az országot. De a ferrarai kapocs megmaradt: Hippolit az egri püspökséget, Bakócz törekvései ellenére, haláláig (1520) megtartotta⁵¹.

Az átpártolás az új, török-ellenes pápai tömbhöz, amit Ulászló kormányza 1500/1-ben hajtott végre (1499-ben már folyó tapogatózás után), előnyösnek látszott. Velence, Róma fizetett a hadrakelésért. Bakócz 1500-ban bíboros lett. Ulászló 1502-ben (1499-ben tett ajánlat nyomán) XII. Lajos rokonát vehette feleségül: Candale-i Annát. Teljesíteni mindezt nem sokat kellett. Sőt. Már 1503-ban kedvező békét lehetett kötni – Velencét követe – a törökkel. És Velence a barátságért továbbra is fizetett (FRAKNÓIb 79–81, 83, 87, c 369–72, d 256–63, 280, BERZEVICZY 595–8, 628–9, PASTOR III. 444–6).

II. Julius 1503-tól az egyházi érdekre összpontosítva kormányozta a felemelkedő Rómát. Cesare Borgián hamar túladott. A Romagnába közben behatoló Velencét sokáig ellenségesen kezelte. Miután 1506-ban Perugiát, Bolognát hadjáratlalt hódoltatta, belépett XII. Lajos király és Miksa „választott császár” 1508-ban Velence megtörésére alakított cambrayi ligájába. De célt érve, 1510 elején kibékült a várossal, és előző szövetségesei (köztük Alfonso Ferrarája) ellen fordult. Erre több bíboros a ligához pártolt, és 1511 tavaszán (amikor Bologna újra elszakadt) zsinatot hirdetett. Rövidesen ezt tette a pápa is, aki ősszel, Velencét, Spanyolországot, majd Angliát is megnyerve, létrehozta „szent” ligáját (miközben a bíborosi zsinat firenzei területen megnyílt). 1512 tavaszán Rómát összeomlás fenyegette, de II. Julius, megnyitva zsinatát és a svájciaktól támogatva, végül minden fronton győzött. Júniusban a francia had, zsinatoló híveitől követve, kifelé vonult Itáliából, utat adva nemcsak Bolognába a pápaiak, de Milánóba a Sforzáknak, Firenzébe a Mediciek számára is. Ősszel a pápa békét kötött a császárral – Velence rovására. Az új velencei-francia szövetség (1513. márc.) már nem az ő gondja volt: febr. 20-án meghalt⁵².

Bakócz 1500 tájától Velence biztos híve volt. II. Julius, aki Ulászlónál és nála 1504-től (amikor Velencében magyar követ is szolt Romagnáért) Beatrix holtáig (1508) hiába támogatatta ennek özvegyi igényeit, nem kedvelte őt. Kinevezését konstantinápolyi pátriárkává a velenceiek (régii terhüket akarván letenni) szinte kicsikarták a pápától 1507 őszén⁵³. A várostól az érsek akkor sem pártolt el, amikor Magyarország a cambrayi ligával kacérkodott, be is lépve – 1510 őszén, nem teljesülő feltételekkel. 1511 nyarán aztán Bakócz, már meghíva a bíborosi zsinatra, Velence útján próbált legátussá lenni a Jagellók országaiban, mondván, hogy így jobban szolgálhatná a pápát. Amikor pedig II. Julius zsinatáról értesült, már sokfelől biztatott pápajelöltnak tarthatta magát. Októbertől januárig utazva (miközben királya a „szent” liga mellé állt), feltűnő pompával érkezett Rómába, ahol kezdettől fogva érezte, hogy nemcsak „bent” van, hanem „kint” is. Ám e taktikából most nem sok haszna lett. Ősszel a császári követséggel a pápa nevében ő is tárgyalt a békéről – amit aztán Velence megköszönt (mindehhez: FRAKNÓIb 93–129, c 385–98, d 279–94, 297–311; vö. PASTOR III. 595, 656, 676, HORLER 13–6 is).

1513–4-ben tovább fordult a kocka. A pápaságra Bakócz esélytelen volt. Nem rá vágyott még Velence sem, kötelezővényeit zsinati határozattá vált bulla tette értéktelenné,

és II. Julius állítólag külön intette a bíborosokat arra, hogy őt ne válasszák. Márc. 11-én az a Giovanni de' Medici lett X. Leóvá, aki 1512-ben épp akkortájt szökött meg a francia fogságból, amikor az elengedése iránti római követelést Bakócz enyhíteni próbálta (vö. uo. 127–35; 398–9; 310–1, 313–7; III. 669, 682–3, 686–7, IV.1 11–7; 5, 16). Most a magyar főpap már a nyáron 3 évre legátussá lett – keresztes hadjárat szervezésére kötelezve. Következett a legátusi terület népeinek pápai hadbahívása. De Bakóczot most Róma érdekelte. Csak miután a visszatérésre (feltéve, hogy előbb elkezdte a vállalkozást, és helyettest állít) engedélyt kapott, indult el novemberben. Addigra épp megújult a velencei-török béke. A márciusra hazatért legátus hamar túladott a kereszten – felszabadító hadjárat helyett belháborút támasztva. Az új viszonyok között Bakócz Tamás – miután a hasonló korú, szintén „paraszt” II. Julius megdicsőült – levítézt⁵⁴.

X. Leó, aki Hippolitnál alig volt idősebb⁵⁵, sokáig csak egyensúlyozott. Nem tudta távol tartani a franciákat: 1515-ben új királyuk, I. Ferenc bevonult Milánoban. Nem kerülhette el a Habsburg térhódítást sem: Miksa unokája, Károly 1516-ban a spanyol, 19-ben a német-római trónt örökölte. Folytatta a pápa állama központosítását. Ferrarával nem bírt, de Urbino hercegét (előde rokonát, aki 1515-ben I. Ferenchez állt) elűzte. Utódává saját unokaöccsét, Lorenzót tette, akinek holtával (1519) megszűntette a hercegséget. A zsinatot (amelyet 1513 végén XII. Lajos is elismert) 1517 tavaszán bezárta, keresztes hadjáratot hirdetve. De 1518 nyarán, amikor erről tárgyaltak mindenfelé, Németországban napirendre került a Róma elleni panaszok, az előző őszön új tanokkal előállt Luther és a császárszárjelölés ügye. A török kérdés elnapolódott. Két évre rá a pápa elítélte Luther tanait. 1521 elején kiközösítette őt. Erre jött májusban a birodalmi átok a császártól, akivel a pápa épp akkor szövetkezett. Őszre a franciák újra kiszorultak Lombardiából. Milano utoljára lett a Sforzáké. X. Leó a teljes katonai győzelem hírére vége halt meg (dec. 1.). De az egyházszakadás, nem úgy, mint a 10 évvel előbbi, fennmaradt⁵⁶.

Új itáliai kapcsolatokat Keletről ezidőben főleg Lengyelország szőtt, ahol 1506 óta Ulászló legkisebb öccse, az 1500 körül Budán élt Zsigmond uralkodott. 1513 júniusától Jan Łaski gnieźnói érsek zsinati küldöttség élén Rómában volt vagy 2 évig. 1518-ban a király, hosszas előkészítés után, Bona Sforzát vette nőül, az 1494-ben elhunyt Gian Galeazzo milánói herceg és az özvegyen Bari hercegnőjévé lett Aragóniai Izabella lányát. Az anya Beatrix, a lány Bianca (+ 1510) unokahúga volt. A kapcsolatot pedig az 1516 óta Habsburg nápolyi királyságban élő hölgyekkel Miksa szervezte. Olasz mesteremberekhez ugyanakkor a lengyelek közelebb is hozzájutottak: Jan Łaski sírkövét Ioannes Fiorentinus szignálta, aki 1515-ben magyar megrendelőknek dolgozott (nyilván Esztergomban), és a Bakócz-kápolna egyetlen ismert nevű építőjének lehet⁵⁷.

A magyar-itáliai kapcsolatok eközben – noha Rómában 1518-tól állandó királyi ügyvivő volt: a firenzei Francesco Marsupini – inkább lefokozódtak. Velence Ulászló holtával (1516. márc.) felmondta a segélyezést. A pápa 1515–6-ban a törökverő Beriszló Péter horvát bánt és veszprémi püspököt támogatta, akinek további emelkedését aztán érseke gátolta. De Rómába nem Bakócz ment, hanem 1519-ben Werbőczy, segélyért II. Lajos császárra tételéhez és a törökök ellen – míg itthon fordítva intézkedtek⁵⁸.

1517-ben, amikor Firenzében Ferrucci magyar rendelést kapott, és Budán Bakócz végrendelkezett, Krakkóba Zsigmondnak kápolnát tervezett a homályos előéletű, de a „magyar márványt” ismerő, firenzei Bartolomeo Berrecci. A mű (alapozás: 1519, felszentelés: 1533, oltárhátfal: 1538) rokona a Bakócz-kápolnának helyzetben, típusban, de nem tagolásban és stílusban. Négyzethasábja ablaktalan, belül sokrekeszű. A talapzatos, golyvázott párkányú oldalakat pilaszterek három sávra osztják. A „keresztzsár” fülke a szélesebb középsőben, amelyet félkörös lunetta koronáz. A keskenyebbek szobrosak, kagylós fülkével

és fölöttük tondókkal. A négy homlokív a lunettákkal egymagasságú szegmens. A csege-lyekre pilaszteres, körablakos dob és kazettadíszes, lanternás kupola épül. Vörösmárvány a (síremlékes) középrész párkányig az oltárral és a trónus a nagy fülkében a bejáratnál szemben, továbbá a szoborsereg. Szegmensbe írt félkört alkalmazott Matteo Civitali (Lucca, dóm, S. Regolo-oltár, 1484). A kupoladísz Bramantétól (S. Maria presso S. Satiro), az oldalak oltármotívuma Sansovinótól (S. Spirito) ered. De emez szétcúsított párkányrendű, és kazettamezők alattiak a dob pilaszterei: a tagolásmód éppoly „töredezett”, mint Ferrucci esztergomi oltarán⁵⁹.

1519-ben Bakócz orvosát, „Ioannem Muzarellum” küldte Firenzébe, a ferrarai hercegnek írva támogatásért. 1500 végén Beatrix, útban hazafelé, Portugruaróból orvosát, „Joanne de Muzzarellis”-t küldte előre Ferrarába. 1505 májusában a boldogtalan királyné, Nápolyból írva Ferrarába, kérte Hippolitot, hogy továbbítsa az esztergomi bíborosnak szóló leveleket – még 1506 szeptemberében is címzett Bakócznak egy köteget Beatrix –, amelyeket vagy a küldő éppen Magyarországon lévő orvosának, „Joanni”-nak, vagy az érseknek kellett átadni, rögtön fordulva a válasszal. Marsupini, aki 1511-ben és 16 elején még mint Bakócz titkára utazott Itáliába, és 1508-ban már az esztergomi káptalan nórádi főesperese volt, 1489–95 között Budán ügyködő firenzei textilkereskedővel egyező nevű⁶⁰. Bakócz fő olasz ügyintézői tehát feltehetően nem általa kerültek Magyarországgal kapcsolatba, hanem előbb, alkalmasint az innen aztán kiebrudalt itáliaiak révén. Ferruccit, illetve a Bakócz-kápolna építését bármelyikük ismerhette otthonról – és ajánlhatta is. Akkor hát mi legyen a fülepi „hányad, amennyivel nem csak itáliai, hanem magyarországi is” (a hely-rajzi vonatkozásokon túl) az esztergomi kápolna? (Vö. VITA 60.)

1521-ben, amikor Bakóczot eltemették, kápolnája betöltötte azt a rendeltetését, amelyre már a rá vonatkozó legelső oklevél (1513) utal. E hivatás bizonyára eredeti volt: a legtöbb hasonló típusú mű, a portugál bíboros kápolnájától a Zsigmondéig, sírépítmény. De síremlék ezekben csak fülkefal van. Ugyanakkor csak Esztergomban és Krakkóban került oldalra (keletelve) az oltár és a bejáratnál szembe a márvány ülőhely. Oldalt, a síremléssel szemben papi szék Firenzében és talán Nápolyban is készült. Sekrestyefal még Krakkóban sincs: a megfelelő hely ott síremléke. Az esztergomi tervből a fali síremlék átdolgozás folytán szorulhatott ki. Helyét elsősorban a sekrestye vehette el, amely felé a tervezett teret nyilván utólag tágitották a végleges sírhelyhez. De az sem kizárt, hogy Bakócz a belsőbe eleinte nem szánt térbeli síremléket⁶¹.

Címer bőven van a kápolnában. Bakóczé 2-2 példányban látható az oltár ormán, előrébb a pilaszterpár fején, a csegelek tondóiban, és ott volt a sekrestye boltzáradéján is. A csegeleken az egyik átló két Bakócz-címeréhez a volt bejáratnál az oltár felől szemben Ulászló és ezzel átellenben Szatmári György püspöké járul. Emez a kápolna bontása közben előtűnt a sekrestye fölötti körablaknál is, „Cancellarius Regis” felirattal⁶². E tisztségre Szatmárit, aki mint új pap 1506-ban mondta első miséjét (miután 1505 végén váradiból pécsi püspök lett), 1503-ban nevezte ki Ulászló a főkancellárnak meghagyott Bakócz helyébe (BÓNIS 311–2, TÓTH–SZABÓ 67–70). A csegeletondók Itáliában ábrázolásokat szoktak mutatni. A krakkóiakon látható kétféle ábra a király négyelt pajzsú címerét idézi⁶³. Esztergomban a csegelek címer-együttes aligha építetőkre, inkább országos főméltóságok (király, prímás, kancellárok) négyességére utal. Ha utólagos tervelem ez, ha nem, biztosan fő része a fenti hányadnak, amely Fülep Lajos szerint megkívánja a kápolna „honi sajátosságának történeti meghatározását” (VITA 60)⁶⁴.

A trónöröklés ügyében Mátyás király a végső lépéseket holtáig halogatta, fiában és özvegyében egymás vetélytársait hagyva hátra. Az a királyi vagyongra, ez a maga királynői és a Hippolit primási birtokaira építhetett. Corvin János a királyi rendelkezést, Beatrix a

jogfolytonosságot képviselte. De az özvegy tartós uralkodói rangot csak új házasságtól várhatott, azaz (hazai ellenjelölt híján) valamely külső trónigénylő sikerétől. Ilyen volt több: Frigyes császár és fia, Miksa, rokonuk, Ulászló cseh király, ennek öccse, János Albert lengyel herceg. Bonfini szerint az a hír járta, hogy a németek és a lengyelek osztozni készülnek egymással az országon. A színvallás sokáig késett. Csak miután Corvin híveivel csatát veszített az országgyűlés és a talján mostohák csapatai ellen a Csonthegynél – bizonyítván, hogy nem ura a helyzetnek –, hirdették ki júl. 15-én Ulászló megválasztását, Beatrix nőül vételének feltételével (mindehhez: FRAKNÓIA 3, 5–9, 12–9, 99–100, 107–15, 193–7, b 13–4, 30–2, 34–8, c 290–3, 311–8, 333–9, 341–5, BERZEVICZY 422, 434–5, 437–51, 453, 455–6, 462–4, 467–8, 470–1, 473–7, 480–9, GRIEGER 180–1, 216–7, 219–20, 241, 254–5, 259–62, 265–71, 279–85, 297–305, 314–20, 335–7, BONFINI 155–6, 160–1, 163–4, 170–1, 177–84).

A megoldás mondható kényelmesnek, de jónak aligha. A szélsők így is közbeléptek. János Albert, akit az országgyűlés töredéke királlyá kiáltott ki, erre hivatkozva behatolt északról. Miksa, aki örökösödési szerződést akart érvényesíteni, felmorzsolva a Zápolyai István főparancsnoktól sorsukra hagyott ausztriai helyőrségek főbbjeit, két hónappal a koronázás (szept. 18.) után bevette Székesfehérvárt, ahonnan Corvin legyőzői, Báthori István és Kinizsi Pál, harc nélkül kivonultak előle. 1491-ben a behatolók, noha hadihelyzetük romlott, drágán fizettették meg Ulászló magyar királyságának elismerését. Albert többször támadott Kassa iránt, míg csatát nem veszített. A Miksával kötött békéért (nov. 7.) amely az addigi mértéken túl kötelezte az országot a Habsburg örökösödés elismerésére, a magyar követeket – főleg Bakócz Tamást – méltán vádolhatták „a közjó elárulásával”⁶⁵. Igaz, a felosztás a trónkövetelők között elmaradt. De ezt elvégezte az ország maga: „az államkincstár egyéni kapzsiságból széthordatván, a közösség számára többé nem hajthatott hasznót” – írta az olasz a csonthegy csatáról, ahol úrnak, parasztnak egyaránt volt módja fosztogatni⁶⁶.

A fő szálláscsinálója Ulászlónak (Zápolyai után) Filipecz János váradi püspök, Mátyás kancellárja volt. Ő mondta azt utóbb, hogy első szövetségesül Bakóczot nyerte meg (aki helyettese volt mint királyi titkár), saját állását kínálva neki. Tényleg együttműködtek Bianca ügyében és (Bonfini szerint) az országgyűlésen is – mint Corvin szónokai (talán jún. 7.). A halott királyt, aki felemelte őket, Ulászlóhoz pártolva mindketten elárulták. De a morva Filipecz talán használt hazájának – működése a kettős cseh királyság megszűntéhez vezetett –, és a koronázás után visszavonult, hogy szerzetbe lépjen⁶⁷. Társát viszont alighanem személyes ok vonta el Corvintól: ez nagy hívét, Váradi Péter kalocsai érseket, az előző kancellárt, akit 6 éve talán épp Bakócz juttatott (Beatrix jóváhagyásával) börtönbe, szabadon engedte (máj. 20.). És a kancellárságért szolgáló győri püspök papi hivatását is elárulta, amikor titkon összeadta Beatrixot Ulászlóval, akiről nyilván tudta jól, hogy hamisan esküszik⁶⁸.

Ulászlót (50 felé járván) 1503-ban öröm érte – megszületett lánya, Anna –, de 1504 elején (mint Mátyást hasonló korában 14 éve) szélütés sújtotta. A trónöröklés újra kérdéses lett. Miksával tárgyalás kezdődött. A köznemesség embere, Corvin, ősszel meghalt. János Albert sem élt már, de a „Jengyel” pártnak most lett feje itthon. Zápolyai István (+ 1499) fia, János, aki az özvegyek egyezkedése folytán Corvin híveire is számíthatott, a királylány kezét kérte. Kikosarazták, és az ellentéteket a még herceg Zsigmondnak kellett Budára jöve elsimítania (1505. jún.). Most Miksa Ulászló védelmére kelt: nem várva be a király által egybehívott országgyűlést, hadat üzent a magyar rendeknek. Erre jött a rákosi végzés: ha Ulászlónak nem lesz fia, utódául magyart kell választani (okt. 12.). Ulászló titkos tárgyalásokkal válaszolt, 1506 márciusában nemcsak lányát, hanem (felesége terhes lévén) esetleg szüle-

tendő fiát is Miksa utódainak kötve le házastársul. De Miksa a rendeket akarta legyőzni, háború lett. Ulászló, alattvalóinak engedve, hadat küldött szövetségesére, míg Miksa a hűtlenek megfenyítése – és 1491-ből eredő adósság behajtása – címén tört az országra. A béketárgyalások alatt született meg Lajos királyfi (júl. 2.) – akiért anyja életét adta⁶⁹.

A kilengések Bakóczot is érintették. Miksától pápaválasztási ígéreteket tartalmazó iratot kapott (amelyet aztán 1511-ben meg is lobogtatott a velencei követnek) 1505 májusában. De neve nemsokára ott állt a rákosi végzések élén is, amiért csekély vigasz lehetett, hogy ugyanakkor vele és más előkelőkkel együtt Zápolyai is kinyilatkoztatta a királyi pár iránti hűséget. A papságra acsargó köznemesi párttól, amely Zápolyait támogatta, Bakócz nem sok jót várhatott (l. ezekhez FRAKNÓIb 88, 90–1, c 378–9, 395–6, TÓTH-SZABÓ 60–4). De velencei kötődésével nemigen vélhette barátjának a német királyt sem, aki XII. Lajossal már 1504-ben megkötötte a cambrayi liga előzményét (PASTOR III. 555). Habsburg részre megfelelőbb szövetséges lehetett Szatmári, régi üzletfele a Thurzóknak és a velük társ- és rokonult Fuggereknek, Miksa bankárainak, 1505/6 felé a magyar királyi ház fő hitelezőinek, akiknek mi, újabb magyarok „fukar” szavunkat köszönhetjük⁷⁰.

Középről 1505/6-ban Ulászló Miksához pártolásával kimozdult az árnyék, amelybe Bakócz 1490-ben betelepedett. A „másodkirály” (vö. FRAKNÓIb 5) elméjében ez az alighanem izzasztó helyzet felidézhetette a „se bent, se kint” esélyét is. Uralma biztonságát csak trónörökös születésétől remélhette, amihez ő maga egyedül imáival járulhatott hozzá.

A dinasztia 1506-tól újjáéledt. Lajoskát 1508-ban megkoronázták. Ulászlóhoz jött unokaöccse, Brandenburgi György, és 1509-ben megszerezte a Corvin-vagyont az özvegy kezével. Erre az ellenpárt még választott Zsigmond király és Zápolyai Borbála házasságával 1512-ben, de a hölgy, fiút nem szülén, már 1515 őszén meghalt. Hónapokkal előbb fogantatult a Miksával 1506-ban kötött és 1507-ben (Filipecz közreműködésével) megerősített egyezmény Ulászló gyermekeinek bécsi eljegyzésével. Az ugyanakkor Lajos elárulása esetére elhatározott császári és lengyel királyi gyámkodás viszont papíron maradt: a gyermek 1516-ban teljes jogú király lett, aki (köznemesi többségű) országtanáccsal kormányzott. A házasságok, újra tárgyalatván (1520), létrejöttek: 1521 tavaszán Ferdinánd feleségül vette Annát, 1522 elején pedig II. Lajos és Mária frigye áldatott meg (FRAKNÓIb 91–2, 152–63, 166–7, 171, 195–7, c 383–5, 411–4, 428, 434, TÓTH-SZABÓ 67, 144–8, 176–82, 201–2, 207–10, 243–4, 250–1, WOJCIECHOWSKI 102, 115–7, GRIEGER 427–35, 439, vö. 69. jegyzet).

A hasadás ugyanakkor nőtt. Az udvar, ahol 1516 tájától a német unokatestvér mellett Bornemisza János foglalt el főhelyet, aki már 1490-ben Miksa híve lett, lassan elszigetelődött. A köznemesség egyre dühösebben ellenkezett. 1519-ben Báthori István (más, mint 1490-ben) ágyúszó nyomán tétetett nádorrá. A főhatalmúvá vált Szatmári Zsigmond királyban reménykedett, akit 1513 óta sikerrel vont el Zápolyaitól. A kiszoruló Bakócz pedig, aki pereskedett Brandenburgival, és egy időre alighanem Hippolitban is riválisra lett, 1518–9-ben a köznemességtől elválasztani próbált Zápolyai felé hajlott (FRAKNÓIa 200–1, b 65–6, 161, 163, 165–71, c 412–3, 415–6, 419–22, 425–8, TÓTH-SZABÓ 162–6, 172–4, 202–6, 210–21, 226, 234–40, BANFI 11–5, vö. 56. jegyzet).

Szulejmán szultán, alighogy trónra lépett, támadott. Serege 1521-ben már elindult Magyarországra felé, amikor Bakócz Tamás meghalt (jún. 15.). „Fejünk és az egész ország forog kockán” – írta II. Lajos két héttel utóbb, a készpénzt követelve a végrendelet végrehajtói-tól. Ezt megkapván, rövidesen az érseki hagyaték ingóságait árvereztette el. Bakócz kincstára semmire folyt szét. A bánjaiktól elhagyott végvárok őrsege elvérzett, aug. 29-én török erősödött lett Nándorfehérvár is. Ekkor a király – akit érkező araja is csak hátráltatott – Tolnánál, Báthori Péterváradnál, Zápolyai Lippánál táborozott vagy 20-20 ezer emberrel. De

a hadak nem egyesültek, ellentámadás nem indult (FRAKNÓIb 199–201, c 428–32, 644, TÓTH–SZABÓ 244–50, BALOGHa 9, 76).

Lajos király szegény fején s országán az sem segített, hogy Szulejmán soká nem támadott újra. A királyi had épp öt évvel Nándorfehérvár eleste után került a szultáni elé, és zúzódt ezen szét fejestül egyetlen rohammal. Zápolyai tábora ekkor Szegednél, másoké Zágráb, Székesfehérvár, Győr táján volt. Habsburg, Jagelló segély nem érkezett. Ősszel a Buda felől kivonuló török sereg az ország közepét üresen hagyta hátra⁷¹.

Bakócz-kápolnának több dolog nevezhető. Egerben a székesegyház új szentélyének 1500 felé létesült, teljesen eltűnt záradékkápolnája bizonyára gótikus volt. Rozsnyón, az érseki bányavárosban vagy 20 évvel utóbb épülhetett a plébániatemplom (ma székesegyház) északi oldalára az a gótikus kápolna, amelynek reneszánsz kapuján a Bakócz-címer talán csak a földesuraság jele. E Szt. Kereszt-kápolnától az esztergomi (amelynek kupolájához a vasat Rozsnyó adhatta) idegen. Az egri és az esztergomi alapítvány eszmei rokonságát Mária-titulusnak mutatja. De a tisztelet tárgyául kijelölt életrajzi mozzanat ott a Mennybevitel, itt pedig – akár a nápolyi Terranova-kápolnában – az Angyali üdvözet⁷².

Az a születés, amelynek évszáma az esztergomi alapkövön áll, nem megváltást hozott. A csegegyecimereken baljós csillagállás rögzült. A budai Jagelló udvart az újnemesek (vö. FRAKNÓIb 7–8, TÓTH–SZABÓ 25–8) szövetsége nem tartósította. Amikor a másik 1506-os kancellár, Szatmári – Bakócznak érsekségében is utóda (uo. 254–6) – 1524. ápr. 7-én meghalt (uo. 301, FRAKNÓIc 454), a kápolna koronás címerének urára és híveire már csak a végromlás várt. Az esztergomi épület-ereklye ilyenformán mauzóleumául fogható föl nem csupán Bakócz Tamásnak, hanem II. Lajosnak és vele országának, a középkori magyar királyságnak is, amelynek erejét, gazdagságát saját méltatlan lakói foszlatták semmivé.

Az elsajátításban a legsokoldalúbb talán épp Bakócz volt. Reá szállt át a tetemes része nemcsak a királyi tekintélynek, hanem, úgy tűnik, a királynéi kultúrkapcsoknak is. Jellemző, hogy a Ransanus-kódexben, amelyet az örökös Rómába címzett neki, Ulászló címere Mátyásénak, az övé pedig Beatrixénak a helyére került⁷³. Fő kápolnájához olyan elképzeléseket vett alapul, amelyeknek több a közülük a nápolyi, mint a firenzei előzményekhez, és a terveket a helyi adottságok és a maga kíváncsiságai szerint tovább alakíttatta. Ezért nem egyszerűen „a toszkán építészetnek egyik legtükrözőbb alkotása” ez a kápolna, hanem a reneszánsz magyarországi meghonosodásának határjele is (vö. BALOGHa 32, 42–3).

A korlátok nyilvánvalóak. Méltatlanságnak tűnhet az esztergomi kápolnát a római S. Pietrohoz, a törpét az óriáshoz, a gyengülő magyar királyságot a felemelkedő pápasághoz hasonlítani. Csakhogy Bakócz maga mérte magát II. Juliushoz azzal, hogy utóda akart lenni. A pápai székhely megújuló kultúrájához pedig a magyar érsek nemigen talált utat sem 1505/6-ban, sem 1512/3-ban vagy utóbb. És – aminthogy személyében is egyre inkább magára maradt kortársai között – ideplántált építészeti csemetéje sem vált kapóssá a Duna mentén. Sírkápolnájának nemcsak az előzményei külföldiek, hanem zömmel a következői is: típusa a krakkói minta nyomán Lengyelországban terjedt tovább (BIAŁOSTOCKI 43–4).

Az ereklye, amelynek harmóniája már formálódása közben kezdett megbomlani, a miénk. Szép mű, itáliai mérce szerint is. De az újjászületés élénk reménye komorult benne – nem az építető bűne nélkül – gyászkövületté. Ezért a szépség csekély kárpótlás annak, aki látja, hogy önzéstől szétmarta hazában nincs boldogulás. Pedig más nemigen marad számára. Ha tetszik, vigasztalódhat abban a hitben, hogy a Bakóczot szolgáló olaszok ugyanúgy szerették Magyarországot, mint megbízójuk az általuk képviselt kultúrát, amelyből minden törekvésével is csak morzsányit volt képes magáévá tenni.

RÖVIDÍTVE IDÉZETT IRODALOM

- A. Periodikák
 BA – Bolletino d'arte
 JKPK – Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen (B: Beiheft)
 JSAH – Journal of the Society of Architectural Historians
 MÉ – Művészettörténeti Értesítő
 P – Palladio
 SZ – Századok
 ZK – Zeitschrift für Kunstgeschichte
- B. Egyes közlemények
 BALOGH – B. J.: Az esztergomi Bakócz-kápolna. H. n., 1955
 BALOGH – B. J.: A művészet Mátyás király udvarában. I.: adattár, II.: képek. Bp., 1966
 BANFI – F. B.: Il cardinale Ippolito d'Este nella vita politica dell'Ungheria. L'Europa orientale XVIII–1938, 3–19 (kny.)
 BATTISTI – E. B.: Brunelleschi. The complete work. London, 1981
 BAUM – J. B.: Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, 1920
 BERZEVICZY – B. A.: Beatrix királyné (1457–1508). Történelmi élet- és korrajz. Bp., 1908
 BIAŁOSTOCKI – J. B.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976
 BONFINI – A. de B.: Rerum ungaricarum decades. Ed. I. Fögel – B. Iványi – L. Juhász. IV.1. Bp., 1941
 BÓNIS – B. Gy.: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Bp., 1971
 BRUSCHI – A. B.: Bramante architetto. Bari, 1969
 BSLM – La basilica di San Lorenzo in Milano. A cura di G. A. dell'Aqua. Milano, 1985 (főleg L. Giordano: San Lorenzo nella cultura del primo rinascimento, 117–43)
 CENDALI – L. C.: Giuliano e Benedetto da Maiano. Sancesciano Val di Pesa (Firenze), é. n.
 CHASTEL – A. Ch.: Renaissance méridionale. Italie 1460–1500. H. n., 1965
 CHITI – A. Ch.: Pistoia. Pistoia, 1910
 DI PAOLA – R. di P.: L'oratorio di San Sebastiano in Forlì e Pace di Maso, architetto della „brigada” di Melozzo. BA LXVII–1982, 15/1–26
 DUSSLER – L. D.: Benedetto da Maiano. Ein florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. München, 1924
 FABRICZY – C. von F.: Giuliano da Sangallo. JKPK 23–1902, B 1–42
 FABRICZY – C. von F.: Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos. JKPK 27–1906, 79–105
 FABRICZY – C. von F.: Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole. JKPK 29–1908, B 1–28
 FIRNHABER – F. F.: Beiträge zur Geschichte Ungarns unter der Regierung der Könige Wladislaus II. und Ludwig II. 1490–1526. I. 1490–1492. Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen. II–1849, 2/375–552.
- FÖRSTER – O. H. F.: Bramante. Wien–München, 1956
 FRAKNÓIA – F. V.: II. Ulászló királyá választása. SZ XIX–1885, 1–20, 97–115, 193–211
 FRAKNÓIB – F. V.: Erdődi Bakócz Tamás élete. Bp., 1889
 FRAKNÓIC – A magyar nemzet története. Szerk. Szilágyi S. IV. F. V.: A Hunyadiak és Jagellók kora (1440–1526). Bp., 1896
 FRAKNÓID – F. V.: Magyarország egyházi és politikai összeköttetése a Római Szent-székel. II. Bp., 1902
 GAYE – G. G.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. II. Firenze, 1840
 GRIEGER – R. G.: Filipez Johann Bischof von Wardein. Diplomat der Könige Matthias und Wladislaw. München, 1982
 HAINES – M. H.: La sacrestia delle messe del duomo di Firenze. Firenze, 1983
 HERSEY – G. L. H.: Alfonso II. and the artistic renewal of Naples 1485–1495. New Haven–London, 1969
 HERZNER – V. H.: Zur Baugeschichte von San Lorenzo in Florenz. ZKS 37–1974, 89–115
 HEYDENREICH – L. H. H.: Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460. München, 1972
 HORLER – H. M.: A Bakócz-kápolna az esztergomi főszékesegyházban. H. n., 1987
 HUSE–WOLTERS – N. H.–W. W.: Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590. München, 1986
 LISNER – M. L.: Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz. ZK 50–1987, 207–74
 MÁTHES – J. N. M.: Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lithographicis tabulis ornata descriptio. Strigonii, 1827
 NAGYBÁKAY – N. P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres sírköve. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 13. Veszprém, 1978, 113–30
 ORSINI – L. O.: Imola e la Valle del Santerno. Bergamo, 1907
 PAATZ – W. und E. P.: Die Kirchen von Florenz. I–V. Frankfurt a. M., 1952–5
 PANE – R. P.: Architettura del rinascimento in Napoli. Napoli, 1937
 PAPINI – R. P.: Francesco di Giorgio architetto. I.: szöveg, II.: képek. Firenze, 1946. III.: táblák. Uo., é. n.
 PASTOR – L. P.: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. II. Freiburg i. B., 1894², III. Uo., 1895^{1–2}, IV.1. Uo., 1906^{1–4}
 PLANISCIG – L. P.: Bernardo und Antonio Rossellino. Wien, 1942
 RA – C. L. Frommel – S. Ray – M. Tafuri: Raffaello architetto. Milano, 1984 (E. Bentivoglio: La cappella Chigi, 125–42 is)
 ROTONDI – P. R.: Il Palazzo Ducale di Urbino. I.: szöveg, II.: képek. Urbino, 1950–1
 SANPAOLESI – P. S.: Ventura Vitoni architetto pistoiese. P III–1939, 249–69
 SN – Storia di Napoli. IV.1. H. n., 1974 (R. Pane: Architettura e urbanistica del rinascimen-

to, 315–446; F. Abbate: Problemi della scultura napoletana del 400, 447–94)
 STEINMANN – E. S.: Die Sixtinische Kapelle. I–II. München, 1901–5
 SZÜCS – Az építészet története. Űjkor. B. Sz. M.: Reneszánsz. Bp., 1986²
 TÓTH-SZABÓ – T. Sz. P.: Szatmári György prímás (1457–1524). Bp., 1906
 VASARI – G. V.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Ed. G. Mila-

nesi. II–IV. Firenze, 1878–9
 VENTURI 1. 2. – A. V.: Storia dell'arte italiana. VIII. L'architettura del quattrocento. 1–2. Milano, 1923–4
 VITA – Vita Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna c. doktori értekezéséről. MÉ V–1956, 59–68
 WOJCIECHOWSKI – Z. W.: Zygmunt Stary (1506–1548). Warszawa, 1979²

JEGYZETEK

1. A rövidített hivatkozások (nagybetűs szó, szókezdett, név – esetleg a, b, c vagy d megkülönböztető jellel) feloldása a „Jegyzetek” előtt.

2. FABRICZYC 28. Hogy az itt közlött „pro aduehendis quibusdam imaginibus marmoreis una cum suis basibus quae in urbe Florentia pro tabula altaris sacelli, quod ad latus Ecclesie mee Strigoniensis construi curauit, in Italiam miserim” levélrészlet a hátfal egészére vagy részére vonatkozik-e (vö. HORLER 25, 66), az már csak azért sem világos, mert a két egymást követő vonatkozást mellémondathoz csak egy állítvány van. Mindenesetre a „pro tabula altaris” kifejezés a képekre és bázisaikra együttesen is vonatkozhat, azaz jelentése „oltártábla gyanánt” is lehet. Ha, akkor a márvány képek bázisain az egész hátfalépitmény értendő.

3. GAYE 494–6, a főmesterré szerződés 1512. dec. 16-ról uo. 491–3 és FABRICZYC 27–8. A vonatkozó részek: „ob suis necessitatibus conduxit ad faciendum a Rege Ungarie quoddam laborerium de marmore, in cuius perfectione iudicio dicti magistri Andree erit occupatus circiter annos duos ... dederunt facultatem ipsi magistro Andree, qualiter pendente dicto tempore ipse possit et eidem liceat ... laborare hic in opera et in eius solita mansione solum et dumtaxat figuras, quae sint necessarie in ipso laborerio, sed non possit ipse nec alius pro eo in ipsa opere laborare, ut vulgo dicitur, de quadro, pro sua propria utilitate”.

4. FABRICZYC 14. sz. Az 1515 végén elhatározott és 1520 elején leállított építkezés főbb eseményeihez l. PAATZ II. 467, 529–34 (a munka már 1517-ben Michelangelo kezében volt, végleges szerződése 1518. jan. 19-én kelt). Vö. HORLER 24, 73 is.

5. Vasari a templomot, ahol a mű (1497–9: FABRICZYC 80, c 10, LISNER 213) van, kápolna címmel (Szt. Jakab) jelölte. Vö. CHITI 28–9, 43, XI. tábla.

6. Vö. 3. jegyzet. 1512-ben mint a kőfaragók főnökét és szobrászt szerződettették. Akkor a főépítész („architectore principale”), akihez igazodnia kellett, Bartolomeo d'Agnolo volt. 1517-ben ő is hozzájárult az idézett megállapodáshoz, amelyben Ferrucci mint „prepositum scalpellinis” említik. Bartolomeot, aki 1506-ban Giuliano és Antonio da Sangalloval együtt került a „capomaestro et architectore” Simone del Pollaiuolo (Cronaca) mellé, majd 1508-ban ennek halála és a fivérek kiválása folytán magára maradt, 1512. márc. 31-én ismerték el új szerződéssel egyedüli építésznek (GAYE 483–6, vö. FABRICZYC 10–1, PAATZ III. 334–5, 466–7). Eleinte a S. Lorenzónál is számításhoz jött, de modelljét 1517 elején Michelangelo elvette (vö. 4. jegyzet).

7. L. ezekhez VENTURI 1. 786–7, PAPINI 112–4, 243, 99–103. kép, VI–VII., XI–XII. tábla, BRUSCHI 672–3. (közel egykorú rajz), 734, 736–7; HUSE–WOLTERS 96, 100, 113 (említések); FORSTER 22. kép, BRUSCHI 152, CHASTEL 56; DI PAOLA 4–5, 8, 11, 19–23.

8. Imolában az esztergomi homlokzat sajátosságaira legfeljebb pilaszterszékek utalnak (vö. HORLER 53). A közelben akad példa kettőződő pilaszterekre és golyvázódásra is (Castel del Rio, Pal. Alidosi, falikút: ORSINI 19, 28, 30). Mindez együtt levezethető lenne pl. az idézett metszetről (vö. 7. jegyzet).

9. Propyläen-Kunstgeschichte 7. J. Białostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin, 1972, 435., 450. kép, 391–2, 403–4. SZÜCS 37, 72–3. Vö. PAATZ II. 465–7, 524–6, HEYDENREICH 14, 33, HERZNER 89–92, 95–6, 99–102, BATTISTI 181, 183–6, 188–90, 192, 367–70; CENDALI 65–70. Giuliano da Maiano helyzetét tehát az, hogy 1485-ben mellőzte a vállpárkányt, aligba határozza meg (vö. BALOGH 29).

10. Vö. FABRICZYC 5–6, 30–1, PAATZ V. 121–2, 127, 169–70. Szerinte az előtérhez (1491–4) modellt Cronaca csinált. BALOGH (uo., 130–1. kép) neki, illetve Antonio da Sangallónak (l. 6. jegyzet) tulajdonított templomhajókból (Firenze, S. Salvatore al Monte; Arezzo; S. Maria Annunziata) is idéz efféle (de nem lunnak alatti) árkádmegoldásokat. Talán ezek is 1490 körüliek (a S. Salvatore 1475-re szóló adata Cronacához túl korai: l. PAATZ V. 50–1, 62), de Antonio az Annunziatát csak 1502-től építette (A. Luchs: Stained Glass above Renaissance Altars: Figural Windows in Italian Church Architecture from Brunelleschi to Bramante. ZK 48–1985, 205).

11. Ennek boltozatához l. SZÜCS 88 (metszet). A S. Lorenzóhoz vö. 9. jegyzet, l. még HEYDENREICH 36, 190, BATTISTI 79, 82–5, 97, 352–5, SZÜCS 31. Sangallónál a szögletekben 2-2 teljes pilasztertörzs tapad egybe, Brunelleschinél 2-2 fél.

12. G. Miarelli Mariani: Il tempio fiorentino degli Scolari. P XXIII/XXV–1974/6, főleg 46–8, 50, 52–8, 60, 66. Vö. PAATZ III. 107, 114–5, 130–1, HEYDENREICH 40, 360–1, BATTISTI 248, 250, 253–6, 376–7, SZÜCS 35–6.

13. Vö. 11. jegyzet, l. még HEYDENREICH 35, 37, 39, BATTISTI 80–1, 86–7, 93–5, 222, 224–9, 371–2, PAATZ I. 507, 515, 536–7, II. 480, SZÜCS 32–4.

14. A 9. jegyzethez l. még BAUM XXIV, HERZNER 96, 105–6, BATTISTI 180, PAATZ II. 475–6. Ciaccherihez uo. III. 334, 464, 466–7, V. 119–20, 165–7, HAINES 64–73, 108–9, 138. Működése tágabb keretait vázolta H. Saal-

man: Tommaso Spinelli, Michelozzo, Manetti, and Rossellino. *JSAH* XXV—1966, főleg 154–8.

15. Egykorú rajz: HERSEY 129. kép. Vö. még HEYDENREICH 97–8, PAATZ IV. 213–4, 224, 229, 239–40, 258, 288, 290. Szerinte Rossellinoval (l. PLANISCIG 29–34, 54, 41–53. kép is) 1461 végén szerződtek; a díszítés jórészt 1466 utáni. A felszentelési felirat a bejáratí párkány frizén: HAINES 90. kép.

16. A közvetítő Nápoly felé a S. Miniato (azaz a firenzei olivetánus rendház: PAATZ IV. 213) apátja lehetett: őt kérte Piccolomini 1481-ben, hogy Rossellino örököseitől az előleg meg nem szolgált részét szerezze vissza (HERSEY 112). A két kápolnáról átfogóan uo. 111–8 (1470-hez és 89-hez: 111, 116), 130–1., 133–4., 137–53., 155–65. kép, PANE 186–92, 196, SN 383–5, 437–8, 469–70, 489–90, 60., 63–5., 140. kép, a Piccolominiéről még PLANISCIG 40–2 (1470-hez 41), 57–8, 80–5. kép. Giuliano utolsó éveiről HERSEY 52, 60–1, 73, CENDALI 18–22; Benedetto szerepéről a kápolnában uo. 118–23, DUSSLER 39–42 (23–4. kép). L. még (főleg a kupolaábrázoláshoz:) CHASTEL 94–5, (1489-hez:) LISNER 223. A rivális Giuliano da Sangallo a 80-as években szintén dolgozott Nápolyban (HERSEY 75–7, vö. FABRICZYA 3–4). Benedetto, aki 1467-ben a S. Miniato kápolnáján működött, bátyjával együtt már 1480 előtt szolgált Nápolyt, és 1473-ban, amikor mindketten az asztaloskodás felhagyását latolgatták, úgy látszik, járt ott (HAINES 195–6). Magyarországi útja: VASARI III. 334–5, BALOGHb 483–4. Vasari előadásának időrendi problémái: CENDALI XIV–XV.

17. A nápolyi oltárokhoz I. 16. jegyzet. A többiekhez és kötődéseikhez LISNER főleg 208–14, 248–53 (további utalások arra, hogy Sansovino stílusban Benedettótól függött: 220–1, 226–7, 232–3, 244), HORLER 70–3. Szerinte Sansovino Ferruccit is követte, míg LISNER a két mester viszonyát fordítva látja (213–4) – indokoltan. A S. Girolamoból való mű adoráló angyalpárjának legjobb megfelelői Benedetto 1494–5-ben készült S. Bartolo-oltárán (San Gimignano, Collegiata: CENDALI 126–8, DUSSLER 45–6, 26. kép) láthatók. Az esztergomi két félkörös fülkepárhoz és négyszögű felső lezáráshoz dór rendű oltár talán 1500 körüli rajza (Windsor 0208) nyújt párhuzamot (C. Pedretti: Leonardo architetto. H. n., 1978, 146–7).

18. BONFINI 50 (a hadjáratról 49–53): „iam diu tractus est, anne cum exercitu intra urbem se reciperet, an extra metaretur ... Gabriel [Agriensis episcopus] cum ... de re ista forte disserteret, Thomas scriba eius acerrimi compos ingenii et qui ab adolescentia, qualis futurus esset, ostendit, utrunque faciendum esse dixit, intus et extra ponenda castra. Quod cum episcopus fieri posse negaret, adiecit castra in suburbis pro menibus habenda, que ab urbe propugnari possent et in suburbano loco intus et extra esse viderentur.” Történt ez 1474-ben (vö. FRAKNÓIb 10–1, c 252, 254–6), amikor Rangoni Gábor püspök kancellárrá is lett (BÓNIS 227–8).

19. Sőt, a bejáratí ívet ehhez szabhatták. A metszetek (BALOGHa 45., 48. kép) tanúsága szerint a kápolnát megnyithatták volna homlokíveinek magasságáig – ha nem épp ide helyezik bejáratá párkányát, bizonyára a mellékhajó felépítéséhez igyekezőn igazodni. A párkány két rajz (uo. 16.,

51. kép) szerint kevésbé a román ablakzáradék alatt húzódtott, tehát bizonyára nem falkoronához, hanem boltvállakhoz volt közel. Így a kápolna-homlokzatot eredetileg talán nem ez, hanem rajta ülő forma zárta.

20. Az ajtókeretek a S. Spirito belső homlokzatán lévők rokonai (1487: BALOGHa 35, 141. kép, vö. HORLER 20). A domborműves ablakkötény a Rossellinoék felé mutathat (PLANISCIG 11, 35, 49, 55, 6., 58. kép – vö. PAATZ I. 287, 290). A fülkésce akrotérionfélés része a fiesolei Badia jobb formálású refektóriumú szőszékére emlékeztet (BAUM 257, VENTURI 1. 357). A stallumhátakhoz hasonlítható elrendezésű pl. a középrész a nápolyi oltárokon (vö. 16. jegyzet) és még inkább némely faburkolat a firenzei dómsekrestyében az Antonio Ciaccheritől és Giuliano da Maianótól eredő részek (1436–45, 1463–5: HAINES 58, 63, 67–8, 84–5, 94–7, 136–42, 145–8, 150, 164, 168, 181, 184, 31., 44., 81–3., 97., 120. kép, II–IV., XIII., XVI. tábla), a studiolo borítása Urbinóban és Gubbiból (CHASTEL 251–5, 259, 306–7). Az esztergomi sekrestye fülkéje (lavabo: BALOGHa 35, 98. kép) nem modernbb alakítású a da Maiano-fivérek pratói kápolnájából fennmaradtánál, amely szobrostul (Madonna dell'Ulivo), domborművestül közös művüknek látszik (1480: CENDALI 115–7, DUSSLER 52–4, 35. kép, vö. HAINES 215).

21. BERZEVICZY 38–9 (Róma), BAUM 238, 244 (Róma, Cesena), VENTURI 1. 536, 633 (Fano, Róma). L. még C. Selvelli: Fano e Senigallia. Bergamo, 1931, 43–4, 48, 57 (datálás, mester: Bernardino da Carona). Dalmatához I. főleg BALOGHb 489–93. A római síremlék építészeti nem okvetlenül tőle való (vö. DI PAOLA 14–5). Első ismert művén mindenestre (1468/9) a nápolyi Carafa-kápolna homlokzattípusa lép fel, l. R. Cordella: Un'opera inedita di Giovanni Dalmata a Norcia (Umbria): l'altare della „Madonna della Palla”. *Acta Historiae Artium* XXVII—1981, 233–46. Az esztergomi homlokzatot imolai, spellói formákkal helytelenül rokonították (vö. 8. jegyzet, BALOGHa 36, 143. kép).

22. Keresztelőmedence cibórium (1430 körül), illetve oldalfala (1482 után), l. O. Morisani: Tutta la scultura di Jacopo della Quercia. Milano, 1962, 67–8, 92–3. tábla – BAUM 262, VENTURI 1. 711. A sarkokhoz hasonlóan járuló pilaszterekkel a szögleteknél is megfelelőket társított 1440 körül Agnolo di Lazzaro társasága és Ciaccheri a firenzei dómsekrestye faburkolatán: vö. 20. jegyzet, l. még HAINES 62, 91–2, I., V., VII. tábla. E burkolat bejáratí részén (Giuliano da Maiano, 1469-ig) a kétféle párkányvégződés emlékeztet Esztergomra (l. még uo. 186, 219–21, 115., 118–9. kép).

23. Siena – Urbino: VENTURI 1. 884 – 780, 784–5, 789, PAPINI 111, 242, VI. tábla – 117–8, 162–3, 256, 94., 96–8. kép, VIII., X. tábla. Urbino – Milano: BRUSCHI 732–3, 735, 738 (vö. 7. jegyzet) – 123–4, 127–30, 136–7, 139, 171, 194–7, 200, 202–3, 751–6, 785–6, 790–4, 796–8. Milano: FÖRSTER 90–6, 99, 102, 112–8, 25–6., 29., 44–6. kép, SZÜCS 93–8. S. Maria delle Grazie: BSLM 131, 135–6.

24. Vö. 7. jegyzet, l. még HUSE–WOLTERS 9 (Jacopo de' Barbari 1500-ban kiadott városlátóképéről), 52 (a Corner-kápolna ezen), 90, 92 és Pogány F.: Velence. Bp., 1979, 198, 200–4, 206–8. Itt (203) a S. Maria dei Miracoli metszete

emelt ívű (és lanternátlan) külső burok alatt zárt félgömbkúpolt mutat.

25. Vö. 23–4. jegyzet. A milánói (beosztásáról: BRUSCHI 171, FORSTER 94) kazettás, akárcsak a Nápolyban ábrázolt (vö. 16. jegyzet). A veleniceiről fénykép Pogányánál (200).

26. SANPAOLESI 258–60, 266–8. Cselegyestés fellelt maradványaira utal, de írott adatot idéz Jézus-képről, amely nyilván középen volt (vö. 27. jegyzet). Lehetettek tehát alakos festésű kazetták is itt.

27. S. J. Freedberg: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge Mass., 1961, I. 83, 314–6, 406, II. 91., 386., 490. kép. Vö. a S. Onofrióhoz (főleg a jóval korábbi építéshez) HEYDENREICH 73, 75, 364, a Chigi-kápolnához RA 23, 125–6, 132–3, 136–8, SZÜCS 117. Itt mozaikképek vannak: a központban Krisztus, körülötte a planéták.

28. VENTURI 1. 487, CHITI 122, XLII. tábla, SANPAOLESI 252–8, 260, 266, 268–9. A kupola kazettás (vö. 25. jegyzet). Brunelleschire főleg cselegyeinek kagylódíszé utal. Az előcsarnok olyanféle boltozatmegoldású, mint a Pazzi-kápolnáé (vö. 13. jegyzet, l. még BAUM 90, 146). Vitonit épületének befejezője, VASARI, Bramantéhoz fűzte (IV. 165–8).

29. Prato, S. Maria delle Carceri: BALOGHA 30, 120. kép. Vö. VENTURI 1. 125, FABRICZYa 3, 5–6. Brunelleschi ilyen kupoláihoz l. 13. jegyzet és BATTISTI 88–91, 96 is. A S. Spirito ernyős kupolája 1479–82 közötti (uo. 206–7, PAATZ V. 120, 168).

30. BAUM 170, illetve VENTURI 2. 536. Főleg: ROTONDI 112–4, 191, 284–5, 291–2, 367, 246–7. kép.

31. A templomhoz l. VENTURI 2. 554 (vö. HUSE–WOLTERS 85–6, 88–9), a házakhoz P. C. Hamilton: *The Palazzo dei Camerlenghi in Venice*. JSAH XLII–1983, főleg 261–3, 266–8, 270. A palota emeletén Esztergomra emlékeztetők az egységes lábazatok is, amilyeneket az idézett sangalieszki művek közül csak az arezzói Annunziata (vö. 10. jegyzet) mutat.

32. L. sorrendben: 21. jegyzet (Giovanni Dalmata); VENTURI 1. 828–9 (vö. PAPINI 241–2); BAUM 269; HUSE–WOLTERS 206–7 (Jacopo Bellini) és VENTURI 2. 488; CHASTEL 194, 197 (Francesco di Giorgio Martini). Itt és Anconában van záradékjel. A norciai architektúrát egy 1510-re keltezett nápolyi síremlék (S. Lorenzo Maggiore) a Carafa-kápolnánál teljesebben, béléstestül ismétli (SN 156. kép).

33. L. ezekhez VENTURI 2. 506–7 (Antonio Rizzo, vö. HUSE–WOLTERS 151–2, 156); BALOGHb 492, 347. kép (Giovanni Dalmata, vö. 32. jegyzet) és STEINMANN I. 33 (Mino da Fiesole); SN 472, 491, 146–7. kép (Jacopo della Pila).

34. Az Anconához közeli Jesiben efféle díszit mutató félkörös kapu van az 1526-ra datált De Amicis-házon, szegmentíves a városházán (VENTURI 1. 819, 824, 826), amelyhez 1486-ban Francesco di Giorgio (vö. 32. jegyzet; + 1501: PAPINI 187, 300) modellt, 1519-ben pedig Andrea Sansovino (Loretóból) oszloptervet készített (l. uo. 87–92, 103, FABRICZYb 99).

35. Nem világos, hogy mindebben mi volt a szerepe a sienai Francesco di Giorgiónak (vö. 34. jegyzet), aki 1477 körül Urbinóban működött (PAPINI 118–20). A studiolo (vö. 20. jegyzet)

évszamos felirata (1476) olyan famennyezethez járul, amelynek közeli rokonát a firenzei Pal. Vecchióban (Sala dell'Udienza) 1475-re a da Maianók társasága készítette el (uo. 135–6, 211–2. kép). L. még a feliratokhoz uo. 29, 127–8, 246, 248, 145–50. kép, XXVII. tábla és ROTONDI 344, 359, 368, 433–5, 136–41., 339–40., 383., 389–90. kép. 1476-nál talán korábbi a felirat a studiolo alatt a múzsa-szentélyben és a kápolnában, ahol Bramantétól eredhet (uo. 333, 335–6, 357, 360–1, 365–6, vö. FORSTER 26–7, 31, 70–4, 77–8, BRUSCHI 90–1, 730–1). Az udvarban a szögletformális nem éppen logikus (l. uo. 45, 48–9), de a lábazatkezelés egységes (vö. 31. jegyzet). L. még BAUM 117, VENTURI 1. 685–6 (udvar).

36. SN 401–8, 84–9. kép. Vö. D. Norman: *The Succorpo in the cathedral of Naples: „empire of all chapels”*. ZK 49–1986, főleg 323–7, 336, 350, 353–4. Itt csak a dísz esztergomi rokonságú, pl. a tabula ansata fátylapárral: uo. 332, vö. BALOGHA 36, 99. kép (pilasztárszek).

37. BSLM 18–9, 45, 82, 85, 91–4, 117, 127–9, vö. BALOGHA 122. kép. Ebben az oktagonban falburkolás rég nincs. Ursinus Veliusnál a Bakócz-kápolna biborköves (1527, ex porphyritico lapide”: uo. 81).

38. FABRICZYa 10, 41, b 98, 102, c 13. Ferrucci, akit 1508 elején márvány képért („cona”) fizettek (nemrég azonosítva), úgy látszik, még 1515 táján is szállított Nápolyba: SN 477, 494, 162–5. kép.

39. VENTURI 1. 321, 323–4, BAUM 56, 163. A Pal. Medici Michelozzo műve (VASARI II. 433–4). Ez 1444–59 közötti, a városközi munka 1471 körüli (C. von Fabriczy: Michelozzo di Bartolomeo. JPKP 25–1904, B 38, 42, 44, 50, 58–9). A Pazziaknak a da Maianók dolgoztak (CENDALI 43, 48, HAINES 170–1).

40. J. Durr: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*. Leipzig, 1914, 834, VIII. tábla. – VENTURI 1. 462, vö. VASARI IV. 278–9, FABRICZYa 8.

41. VENTURI 1. 433, 436–7, 464–5, BAUM 108, 131, 147–8 (vö. 10. jegyzet). Itt a mellékmezők és a csomóponti rozetták kör közepű keresztel osztott négyzeteket rajzolnak ki. Hasonló elemek sokszögekké rendeződnek az urbinói studiolo mennyezetén és ennek firenzei rokonságán (vö. 35. jegyzet).

42. RA 135, vö. E. Scaccia Scarafoni: *L'atrio della chiesa di Montecassino*. BA XXVI–1932/3, főleg 27–8. A rajz mellékmező nélküli formát jelölhet, amelyet Bramante alkalmazott a Tempietto gyűrűs födémén (1500–10 körül; BRUSCHI 503, 515, 989–95), id. Antonio da Sangallo pedig az 1518-tól épülő montepulcianói S. Biagio szentélyének szegélyhevederein (SZÜCS 114–5). Esztergomban a festett motívum az erényalakos réteghez tartozik, amelyen az árkádok homlok-megoldása is a kápolnára emlékeztet, bár záradékjel nélküli (Radocsay D.: *Falképek a középkori Magyarországon*. H. n., 1977, 26, 131, 42–4. kép). Az 1500 előtti keletkezés (l. J. Balogh: *Magister Albertus pictor florentinus*. *Annuario dell'Istituto ungherese di storia dell'arte di Firenze*. I–1947, 74–80 is) nem biztos.

43. G. de Angelis d'Ossat: *Sul tempio della Consolazione a Todi*. BA XLI–1956, 207–13. Vö. BRUSCHI 702, 705, 922–30, BSLM 132, 141, SZÜCS 113–4.

44. VASARI IV. 282–3 (idézi BRUSCHI 883). A születési évek: 1443 Giuliano della Rovere – II. Julius (PASTOR II. 455), 1444 Bramante (FÖRSTER 23), 1445 (?) Giuliano da Sangallo (FABRICZYA I. 12–3, 25–6). Ő a leendő pápát, ha igaz, 1478 és 1495 körül szolgált, Rómában, majd Savonában (uo. 2, 6–7, 13–4).

45. A1 alig későbbi hírat szerint (FÖRSTER 225; BRUSCHI 887) Bramante műve. L. még uo. 223–4, 226, 232–5, 243–8, 279–81; 888–99, továbbá L. Heydenreich: Bramante's „Ultima Maniera”. Die St. Peter-Studien. Uff. arch. 8v und 20. Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower. London, 1967, 60–3, VIII/1–6. kép. FÖRSTER (244) utal az utóbbi tervábrára, hibásan fűzve ezt a középrészhez, amely oszlopok A20-on, mint A8-on is.

46. Vö. 10–1., 23., 37. jegyzet, l. még FÖRSTER 91, 102–3, 32. kép, BSLM 130–1, BRUSCHI 138–9. A milánói és a kissé újabb firenzei sekrestye a templom melletti helyzetüket tekintve is hasonlóak egymáshoz (vö. uo. 130–1; PAATZ V. 127, SZÜCS 39).

47. Vö. 37., 45. jegyzet, l. még BSLM 132, BRUSCHI 580–1. A8 hátán Milánót a S. Lorenzo és a dóm alaprajzi vázlata külön is képviseli. – A S. Lorenzónak közvetlenebb származéka a pavai dóm a középteret bővítő háromszögű boltmezőivel (1487/8-tól: uo. 180–4, 188, 190, 765–7, 772–3, FÖRSTER 104–6, 38., 41. kép). Ezek hármas pillérsorportjának egyesítéséből ered a S. Pietro fő támaszformája, amint ezt egy rajz (szabályos nyolcszögű, oszlopok középtérrel: talán Giuliano da Sangallo első terve) mutatja is (Albertina 791: uo. 217–9, 93. kép). – E támaszforma fülkéi (l. pl. E. Francia: La basilica di S. Pietro. Novara, 1983, 13, 32–3). A templom mellékkupolás tereit (pl.: uo. 48–9) utóbb egészen keskeny sarokátókkal és a két zárt oldalon a végigvonuló párkány alatt egy-egy félkörös árkad körüli aedikulával oldották meg. E forma talán a római SS. Celso e Giuliano (1509-től, félbehagyva) megfelelő tereitől vezethető le, ahol szintén fülkétlenek a (szélesebb) sarokátókk, és kétzónásak (körablakos lunettával) a zárt oldalak (FÖRSTER 207–8, 281, 89–90. kép. BRUSCHI 591, 980–5).

48. Vö. 27., 42–3. jegyzet, a Chigi-kápolnához l. még RA 50, 127–8, 130–1, 134, 141–2. A párkány itt és a terven is (ahol dór rendszerű; vö. 17. jegyzet) körülfut, de alatta ív (fülke) csak átlós irányban van, mint a vázlaton. Ennek a Chigi-kápolnában a külön sávok is megfelelnek a fülkék fölött (a fejezetzőnában: vö. a Ferrucci-oltárt a S. Girolamából).

49. Vö. 21., 42., 47–8. jegyzet; BIAŁOS-TOCKI 33. Az esztergomi szögletmegoldásnak, úgy tűnik, 1500 utáni párhuzama nincs. A kazetázási mód hasonló (de téglalapos, egyetlen négyzetes mezővel a záradékban) a S. Pietro mellékkupolás tereiben is. Az ezekhez járuló összekötőterek dongáinak kazetádisze (vö. RA 246, 307, 310) az urbinói studiolo mennyezetéről ismerős (vö. 35. jegyzet). E dongákat 1520 körül kezdték építeni, de motívumuk már Bramanténál szerepelhetett (l. uo. 255–7, 292, 303–4).

50. Vö. HORLER 73–4. Az oltár formagenezise nem igazán tisztázott (vö. 17. jegyzet). Michelangelo hatására Ferruccira (amit kapcsolatuk magyarázhatja: vö. 4., 6. jegyzet) megfontoltabb tárgyalást érdemelne.

51. Mindehhez: FRAKNÓIB 13, 16–7, 23,

29, 36, 40–4, 46–9, 54–6, 70–1, 79, 83–5, 101, c 287–91, 297–300, 318, 348–9, 358, 364, d 216, 229–37, 248–52, 255–7, PASTOR III. 242–3, 300–1, 303, BANFI 3–4, 6–7, 19, GRIEGER 216–7, 221–2, 227, 266–7, 287, 325–6, 346–7, 363–4, BERZEVICZY 328–35, 338–44, 348–53, 370–3, 422–3, 455, 466–7, 495–503, 506–8, 512–4, 523–7, 533–4, 542, 573–81, 599–600, 605–5, 672. Az itáliai rokonság családfái: uo. 24, 64, 80 után. Hippolit 1479-ben született, 1486-ban lett magyar „főpap”, 1493-ban bíboros, 1497-re milánói érsek. 1495-től jóideig nem járt Magyarországon. Bakócz Győrben (1486) és Egerben (1492) egyaránt Dóczi Orbánt követte, de áthelyezését a pápa csak 1497 nyarán hagyta jóvá. Egert Bakócz 1499-ig bérlette.

52. Mindehhez: PASTOR III. 520–3, 527–8, 538–56, 558–74, 583–8, 591–600, 604–12, 615–22, 624–7, 631–5, 638–40, 647–8, 652–78, 684, IV. 31. II. Juliusz egyetemes zsinat összehívására már választói kötelezték. A bíborosi zsinat Pisában nyílt meg, de már 1511 végén Milánóba költözött. Hippolit, bár sokáig kétesen viselkedett, nem vett részt rajta (viszont 1512/3 telén német földön és – Eger ügyében – Magyarországon járt: BANFI 7–8). Alfonso (Hippolit bátyja, herceg 1505-től: l. BERZEVICZY 642–4) 1512-ben alig menekült a teljes bukástól.

53. FRAKNÓIB 82–6, d 263–4, 274–7, PASTOR III. 555, 850–1, 853–5, BERZEVICZY 637–8, 646, 654–6, 665. 1504-ben Beriszló Péter tárgyalta Velencében. A Beatrix érdekében írt pápai levelek egyike a S. Pietro alapkövetéle előtti napon kelt. A pátriárkátus ügye 1502-ből eredt, amikor a doge Bakócznak velencei javadalmakat ígért. Bakócz eleinte Egert szeretete volna ezek segítségével visszakapni (vö. 51. jegyzet). Jellemző II. Julius kijelentése: „Tegyen az esztergomi érsek valami nagy dolgot a kereszténység javára, és kinevezzük”.

54. Bakócz jobbagynak született, talán 1442-ben: FRAKNÓIB 6, 8. II. Julushoz l. 44. jegyzet, STEINMANN I. 4–6, PASTOR II. 432, 451, (paraszttivadék XII. Lajos szerint, 1507:) III. 575. Bakócz mint pápajelölt a török elleni harc fokozását ígérte: uo. IV. 17. 1513–4-ről uo. 147, FRAKNÓIB 137–49, c 399–403, d 317–22 és Barta G. – Fekete Nagy A.: Parasztháború 1514-ben. Bp., 1973, főleg 11, 15–6, 19, 25–32, 60–80. Eszerint (68, 73–4) Dózsa hadának közepén, kétfelől Zápolyai, illetve Beriszló seregétől támogatva kellett volna török területre törnie.

55. Született 1475-ben, a nagy Lorenzo fia, kinevezett bíboros 1489-től, működő 1492-től: PASTOR III. 256–8, IV. 19–20. Vö. 51. jegyzet.

56. Mindehhez: PASTOR IV. 45–6, 49, 72–87, 98–9, 101–3, 106–10, 113–6, 142–4, 151, 158–9, 162–98, 235–42, 247–60, 267–76, 279, 284–5, 296–300, 303–9, 312–45, 573–5. A pápa szinte a választás napjáig (jún. 28.) Károly ellen dolgozott, és a szövetezést is jó egy évig halogatta. 1515-ben öccse, Giuliano (+ 1516) és 1518-ban Lorenzo is I. Ferenc rokonát vette el. Urbino megtartásához 1517-ben 8 havi hadakozás kellett. Eközben a pápa jócskán megnövelte a bíborosi kart, miután ebből többen összeesküdtek ellene (uo. 116–27, 135–8). Hippolit 1517 őszén Magyarországra jött, és csak 1520 tavaszán tért haza (BANFI 5, 8–9, 17–8). Alfonso (vö. 52. jegyzet) főleg ekkortájt és utóbb volt veszélyben.

57. Zsigmondhoz és a hölgyekhez WOJCIECHOWSKI 80–1, 87–8, 131–6, BERZEVICZY 429–30, 614, 625, 668. Az esküvőre elment Hippolit is (vö. BANFI 9). Laskihoz FRANKÓB 137, d 318, PASTOR IV.1 593–4 és H. Kozakiewiczowa: Mecenat Jana Łaskiego. Biuletyn Historii Sztuki XXIII–1961, 4–9. Łaski, aki 1516-ban követ volt Magyarországon, 6 márvány sírplotot faragtatót Esztergomban. A műhelykérdéshez I. Horler M.: Ioannes Florentinus Forgách-síremléke. Építés–Építészettudomány XV–1983, 237–59. Vö. BALOGH 40–1, BIAŁOSTOCKI 11, 33–4, 45–6, HORLER 21–3.

58. Velencéhez I. Óváry L.: A Magyar Tud. Akadémia történelmi bizottságának oklevél-másolatai. I. Bp., 1890, 229, 249–50, 252. A többihez PASTOR IV.1 147–8, FRANKÓB 164–5, c 424, d 322, 325–8, 331. Beriszló előzőleg gyakran volt követ: I. uo. 262–3, 278, 293, 299–301, 303, 308 (1503, 1508, 1510–2), b 112, 115 (1511), 53. jegyzet (1504). Életrajzához (püspök 1511/2-től, + 1520) I. NAGYBÁKAY 126–7. Vö. 54. jegyzet is. Amíg Werbőczyék Itáliában voltak, Budán megújították a török békét, és – két nappal a pápai kihallgatás (ápr. 15.) előtt – közölték Károly követeivel (I. BANFI 16), hogy II. Lajos (mint cseh király) nem fog ellene szavazni. X. Leónak egyébként a cseh–magyar királlyal előbb jutott eszébe a lengyel (PASTOR uo. 186), noha neki nem volt választójoga. Vö. 56. jegyzet.

59. BIAŁOSTOCKI 35–9, címlapkép, III. tábla, 101–6, 120. kép. Vö. Dizionario biografico degli italiani. 9. Roma, 1967, 393 (főleg Berreccihez). Ferruccihoz vö. 3. jegyzet. Bakóczhoz FRANKÓB 176, BALOGH 74, Krakóhoz I. még uo. 11, 33, 41, 52, 57, 163. kép (ívháromszögdisz). A VITA megmutatta, hogy Balogh Jolán, csak az esztergomi részletek gyér krakkói hatását látva, lebecsülte az összefüggés súlyát: a hiányt Kardos Tibor jól érzékelte (64, 66, 68). Lucca: BAUM 248, VENTURI 1. 658. Sansovinóhoz, Bramantéhoz vö. 17., 23. jegyzet.

60. Bakócz titkára 1502-ben még a római Hieronymo Bocchagio volt, I. Berzeviczy A.: Aragoniai Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok. Bp., 1914, 415. 1500, 1505/6: uo. 408–9, 423–4, 428 (vö. BERZEVICZY 607, 645–6). 1519: vö. 2. jegyzet. Muzzarelli 1530-ban komáromi főesperes volt (Kollányi F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900, 138). Marsupinihez I. uo. 127, FRANKÓB 115, d 303, 325 (vö. 58. jegyzet is), BALOGH 614 és Fögel J.: II. Lajos udvartartása. Bp., 1917, 102–3 (ezek szerint magyar állása utóbb sem szűnt meg). L. BALOGH 39, 74 is. Giovanni név- és kortársa – költő – mantovai volt (PASTOR IV.1 446, vö. The New Century. Italian Renaissance Encyclopedia. Ed. C. B. Avery. New York, 1972, 665), két Muzzarelli 1800 körül ferrarai (Dizionario enciclopedico della letteratura italiana. IV. Bari–Roma, 1967, 99).

61. San Gimignano-ban S. Fina oltára és síremléke egy (CENDALI 53, 99–101). Nápolyhoz I. HERSEY 166. kép (Carafa-kápolna), 16. jegyzet (SN 384, 438: Piccolomini-kápolna, áthelyezett márvány ülés). A többihez: 15., 27. és 48., 59. jegyzet. Firenzéhez I. PAATZ IV. 230, 241, VENTURI 1. 637, BALOGH 124–6. kép is. A temetésről Muzzarelli írt Ferrarába. Ehhez és 1513-hoz: uo. 9, 73, 76. Az oklevélben indítékul csak az áll, hogy Bakócz jámborságából („pietate

ductus”) alapította a kápolnát, de a búcsúengedély az érte és a hozzá közelebbi tág köréért, az oda temetettek- és temetendőikért imádkozóknak szól. A sekrestyefal ablakkötényének rokona (vö. 20. jegyzet) Bakócz reneszánsz (legátusi) pecsétjén is van (1513–5; 1509-ben még gótikussal használt): A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmátsolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor I. Bp., 1984, 34, 59–60, XVII. tábla, vö. FRANKÓB 179, c 396. Łaski (vö. 57. jegyzet) a sírhelyéről ötször rendelkezett eltérően (1495–1518).

62. MÁTHES 57–8, HORLER 37, 41, 43, 54–8, 76, 80–1, 104, BALOGH 23, 27–8, 34–5, 71, 47., 49., 52., 54., 70., 77–8., 83., 85–8., 103. kép. A pajzsalak zömmel olyanféle, amilyen a korábbi pecséten (vö. 61. jegyzet). A hatszögű lőfejpajzsot mutató jobb pilaszterfőhöz hasonló a Giuliano da Sangallohoz fűzött firenzei S. Maria Maddalena dei Pazzi egyik kápolnáján van (uo. 33, 108. kép). E nálunk ritka pajzsalak elterjedéséhez I. NAGYBÁKAY 124–5. Az oltáron főpapi jelvények nincsenek. A sekrestyéhez kapcsolt töredék bíborosi címerkőből való. A kápolna többi Bakócz-címerét a korábbi pecsétnek megfelelő egyszerű keresztforma – a legátusin a kereszt kettős – 1513/4 elé keltezi.

63. WOJCIECHOWSKI 25. kép. vö. BIAŁOSTOCKI III. tábla. Hatszögű lőfejpajzsok (vö. 62. jegyzet) Itáliában akadnak cselegyek is, pl. a régi sekrestyében és a Pazzi-kápolnában, de a tondók alatt, amelyekben ott négy jelenet János evangélista életéből, itt ő és három társa tűnik föl (vö. 11., 13. jegyzet, I. még PAATZ I. 590, II. 497, 562–3, HEYDENREICH 187, 192, BATTISTI 88–91, 96, VENTURI 1. 108–9, 125, 132–5). Benedetto da Maiano nápolyi lúpolábrázolásán (vö. 16. jegyzet) a cseleglytendőba Ádám és Éva került. A Bakócz-kápolna típusban hasonló előzményein cseleglytendők nem látszanak, de a portugál bíboros sírja fölött vannak megfelelő mézők, a sarkalatos erényekkel (vö. 15. jegyzet, I. még uo. 341, BAUM 146).

64. A két Szatmári-címer Máthés leírása szerint egymás közelében volt (a felíratos nyílván kívül). Ezek és a többi cselegycímer a felső zóna más részletformáival együtt lehetnek utólagosak (vö. 62. jegyzet, BALOGH 35, HORLER 57).

65. FIRNHABER 391: „publicque boni eis objecta proditio” (Tubero). Titkos tárgyalásokra csak egy magyar, Bakócz Tamás volt felhatalmazva (uo. 468). Miksa hadjáratahoz uo. főleg 412–3, 427–8, 432, 448–52, a béke szövege 469–90. L. továbbá FRANKÓB 8, 103–4, 203–4, 210, b 31–2, 34, 38–9, 45, c 334–6, 339, 346–7, 350–4, BERZEVICZY 467, 478, 490, 493, 495–7, 504, 506–8, 513, 515, 518, BONFINI 170, 172, 188–96, 208–31.

66. BONFINI 182: „publici thesauri impedimenta privata libidine direpta in nullos publicos usus concessere”. Vö. Kulcsár P.: A Jagelló-kor. Bp., 1981, 53.

67. BONFINI 171, 203–5, BERZEVICZY 477–8, 495–7, FRANKÓB 15–7, 103, 111–2, 194, 206–7, 210–1, b 12, 16, 32–3, 36–7, 39, 41, c 338, 348. Vö. d 192, 447: pápai követ jelentése már 1489. jan. 30-án utal Filipecz kolostorba vonulási szándékára. Ő 1476-ban lett váradi püspök, 1486-ban kancellár, Bakócz 1480-ban titkár (1489-ben rokona került e poszttra, míg

őt magát oklevél tanácsosnak, az iménti jelentés kancellárnak mondja): vö. uo. 194, b 17, BÓNIS 230–1. L. még GRIEGER 7–10, 61–2, 66–8, 179–80, 189–90, 270–8, 291–2, 316–8, 325–31, 346–51, 375–80.

68. FRAKNÓIA 19, 193–5, 202, 205–7, b 15–6, 33, 37, 40–1, c 293–4, 343–4, 346, 348–9, BERZEVICZY 335–7, 472, 475, 487–8, 492–6, 498–502, BONFINI 124, 178, 207–8, BÓNIS 229–30, GRIEGER 180–1, 284, 328, 338, 346, 360. Beatrix máj. 24-én kiköltözött a budai várból, ahol addig Corvinnal lakott (l. uo. 281 is). Bakócz és Váradi 1490 utáni rossz viszonyáról: FRAKNÓIB 62–4, 67–8. Világi rangjukat egyformán adták meg 1492. márc. 7-én, amikor más magyar alattvalókkal együtt írásban ismerték el (Váradi külön oklevélben) a Miksával kötött békét („summus et secretarius cancellarius regius”: FIRNHABER 516, 523). Lehet, hogy a titkos esküvő idején Bakócz kancellársága (vö. 67. jegyzet) még csak ígéret volt. A Magyarországról hazakészülő milánói követ jelentésében van szó a győri püspök bevett váráról (ez nyilván Szombathely, ahová Miksa okt. 19-én vonult be: uo. 421) és arról, hogy a váradi püspök Lengyelországba ment tárgyalni. De csak utóbb tűnik föl milánói levelekben Filipecz visszavonulása, majd (dec. 3.) Bakócz kancellársága is (Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából. Szerk. Nagy I. – Nyáry A. IV. Bp., 1878, 273–6, 279–82).

69. Mátyás 47 évesen halt meg (BONFINI 162), tehát Bakóccal volt egyidős (vö. 54. jegyzet). Ulászló 1456-ban született, l. Wenczel G.: II. Ulászló magyar és cseh királynak házassága. SZ 1877, 630. L. továbbá uo. 822, 825–6, 830–2, 835–7, FRAKNÓIB 87–8, 90–1, c 368, 374–81, TÓTH-SZABÓ 51–2, 59–66, GRIEGER 357, 364, 411–5, 417–26. Miksánál a kolostorból kihívott Filipecz (+ 1509: uo. 11, 461–2) is tárgyal. János Albert királyként halt meg 1501-ben, utóda öccse, Sándor lett: WOJCIECHOWSKI 84.

70. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Szerk. Kiss L. – Papp L. I. Bp., 1967, 983–4. A „fukarok” működésének idevágó vonat-

kozásaihoz l. G. von Pölnitz: Jakob Fugger. Tübingen, I. (1949) 51–5, 69, 77–8, 98, 100–1, 120–1, 124–5, 130, 149–54, 160–3, 167–70, II. (é. n.) 21–3, 33–4, 53–6, 78–9, 90–1, 96–7, 112, 116–8, 158–9, 161–2. Bakócz, úgy látszik, csak egri korában részesült az üzletből (vö. II. 34, 54–5, 117; 51. jegyzet). A váradi püspök (uo. 96–7, 117) 1501 végétől Szatmári volt (TÓTH-SZABÓ 48–9). Az ő Thurzó–Fugger kapcsolataihoz (1506-ig) l. uo. 12–4, 68, 124–5, 283–4 is. 1506-ban a békekövetségnek ő tagja volt, Bakócz nem (uo. 65). Kettőjük eltérő érdekeltége már 1504-ben megnyilvánulhatott a nádorválasztás kapcsán, de vizsgálja csak 1510–1-ben fajult, Velence miatt (uo. 55–6, 78, 98, 100, 107–12, 118, 122–3).

71. FRAKNÓIC 504–14; Szakály F.: A mohácsi csata. Bp., 1981³, 27–38, 101–2, 110. A felvonulási terv már 1514-ben csödédt mondott: l. 54. jegyzet. 1521-ben a horvát szárny (Beriszló holta után: vö. 58. jegyzet) talán még a gyülekezésig sem jutott.

72. BALOGHA 8, 11, 42, 48, 56; FRAKNÓIB 179–80; Détsy M.: Az egri várszékesegyház építéstörténetének okleveles adatai. MÉ XIII–1964, 2, 13; Gangel J.: Rozsnyó műemlékei. Bp., 1942, 4–5, 16, 20, 24–6, II–IV. tábla; K. Kahoun: Neskorogetická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava, 1973, 49, 66–7. Az 1509-ben használt érseki pecsét (vö. 61. jegyzet), amely (mivel körirata bíborosságra nem utal) bizonyára 1500 előtti, arra vall, hogy Bakócz még Esztergomban sem rögtön pártolt a reneszánszhoz. Az angyali üdvözlés, a papi trónus (vö. uo.) fölül festve, feltűnik a portugál bíboros kápolnájában is (a titulus más): PAATZ IV. 239, 288. A nápolyi Angyali üdvözlés-oltárhoz (Benedetto da Maiano) vö. 16. jegyzet.

73. Berkovits I.: A magyarországi corvinák. H. n., 1962, 61–2, 65, 116–7, XXXIX. tábla. Vö. Kulcsár P.: Ransanus Epitomejének kéziratai. Magyar Könyvszemle 85–1969, 108–20; P. Ransanus: Epithome rerum Hungararum. Ed. P. Kulcsár. Bp., 1977, 12–6, 183–5, 213–4.

Sándor Tóth: Die historische Stellung der Bakócz-Kapelle in Gran

Die Renaissancekapelle ist seit 1823 ein Nebenraum in der klassizistischen Kathedrale, in die sie durch einen neuerlichen Zusammenbau kam, nachdem man den Boden an ihrer ursprünglichen Stelle stark zu versenken begonnen hat. An die mittelalterliche Kathedrale lehnte sie sich mit ihrer Nordwand als selbständige, kuppelige Masse an. Durch die Versetzung ging ihre alte, innen mit Darstellungen verzierte, metallene Kuppel verloren und auch ihre Anordnung wurde abgeändert.

Auf dem beim Abreißen gefundenen Grundstein steht 1506, auf dem inneren Hauptgesims 1507 als Jahreszahl – auf beiden nach dem Namen des Bauherrn, Kardinal-Erzbischofs Thomas Bakócz. Im Jahre 1519 schrieb er brieflich, daß sein Gesandter für die aus Marmor gemeißelten Altarstücke der Kapelle nach Florenz reist. In Florenz wurde im Jahre 1517 der Vertrag von Andrea Ferrucci modifiziert, wegen der auf etwa zwei Jahre geplanten Ausführung eines Auftrages, den ihm der ungarische König erteilt hatte. Vasari zufolge belieferte Ferrucci nicht nur den König, sondern auch den Erzbischof.

Als Architekten der Kapelle kann man sich Ferrucci jedoch schwerlich vorstellen, denn er wird eher als geschickter Bildhauer belegt. Es ist wohl richtiger, den Baumeister im Kreis von Giuliano da Sangallo zu suchen. Im Stil der Kapelle zeigen sich jedenfalls außer toskanischen Elementen auch solche, die auf den päpstlichen Staat und Neapel hinweisen. Es ist falsch, diesen Stil an den Cinquecento zu binden, denn seine Elemente stammen aus der Zeit vor 1500 und ergeben eine Raumformel, die bei den 1505–1506 ausgearbeiteten Entwürfen zum S. Pietro in Rom verworfen wurde.

Die italienischen dynastischen Beziehungen, die vom König Matthias (* 1490) herrührten, hat man bis 1500, als die nominelle Eheband zwischen seiner Witwe, Beatrix von Aragonien, und seinem Nachfolger, Wladislaw II., von Papst Alexander VI. aufgelöst und Bakócz zum Kardinal ernannt wurde, zum Großteil abgebaut. Wladislaw schloß zu dieser Zeit ein Bündnis mit dem Papst, Venedig und König Ludwig XII. von Frankreich, dessen Verwandte er 1502 heiratete. Die italienischen Entwicklungen unter Papst Julius II. waren weder für den König noch seinem Kardinal günstig. Der eine gute Weile noch andauernde Aufstieg des zu Venedig neigenden Bakócz blieb 1512–1513 in Rom, dann 1514 auch in Ungarn stecken. Die Rolle, die Ungarn bei den italienischen Beziehungen vorher spielte, begann unter Papst Leo X. allmählich an Polen übergehen.

Eine Kapelle vom Typ der in Gran ließ der polnische König Sigismund im Jahre 1517 für Krakau entwerfen. Ihre Formenwelt wurde etwa zu die des Altars in Gran ähnlich. Beide Kapellen grenzen sich von den italienischen Vorbildern ihres Types durch die Ostung, die Gestühle gegenüber dem Eingang und die mit Wappen verzierten Pendentifscheiben ab. In Gran sind auch lokale Züge zu finden wie die Wappenzusammensetzung in der Pendentifzone: An das Wappen von Bakócz, das zweimal erscheint, schließt sich das je des Königs und des Kanzler-Bischofs Georg Szatmári an. Dieses Wappenpaar von Bakócz mag auf seine Würden als Erzbischof und Erzkanzler hinweisen.

König Wladislaw von Böhmen wurde – gegen seine Verwandten, den polnischen Herzog Johann Albrecht sowie den römischen König Maximilian (und bei Übergehung von Johann Corvinus, dem uneheleichen Sohn und Kandidaten von Matthias) – unter anderem von Kanzler Johann Filipecz zum ungarischen Thron verholffen, und zwar unter Mitwirkung von Bakócz, der das Amt von Filipecz erbte. Um die Nachfolge brach 1504 eine neue Krise aus, die 1506 durch die Geburt von Ludwig (II.), dem Sohn Wladislaws, ihr Ende nahm. Diese Krise, in der die „polnische“ Partei um Johann Zápolyai wiedererstand und Wladislaw habsburgischen Ehepartnern seine Kinder versprach, bedeutete auch für Bakócz eine Bedrohung. Das Herrschaftssystem blieb zwar zu jener Zeit noch erhalten, aber die Polarisierung verstärkte sich später immer mehr.

1521, im Todesjahr von Bakócz, wurde Ungarn von den Türken angegriffen. 1526 fiel auch Ludwig II. in der Schlacht bei Mohács, mit der Ungarns staatliche Einheit für lange Zeit erlosch. Die Graner Kapelle „Englischer Gruß“, auf deren Grundstein das Geburtsjahr des letzten ungarischen Königs im Mittelalter steht, wurde bestimmt in Hoffnung auf die Wiedergeburt errichtet, war aber schließlich Zeuge der Zerstörung des Landes. Der Bau, der von den hochfliegenden Ambitionen und den begrenzten Möglichkeiten des Bauherrn gleichermaßen zeugt, blieb in Ungarn ein ensames Werk, sein Typ verbreitete sich in Polen weiter.

A magyarországi reneszánsz építészet korából eredeti tervrajzok alig maradtak. Az eddig ismertek általában a bécsi Haditanács által Magyarországra küldött, itt alkalmazott itáliai építészekről származnak és a török hódítás ellen épített végvárak létesítéséhez készültek. A kisebb, magánjellegű épületek tervei még ezeknél is ritkábbak. Ezért jelentős az a kisméretű tollrajz, amely a Lónyay család levéltárában maradt meg a hozzá tartozó legfontosabb iratokkal, és amely szabályos alaprajzú, négysarokbástyás kastély alaprajzát ábrázolja.

A rajz melletti oklevélben Bethlenfalvi Thurzó György nádor 1612 augusztus 6-án helytartói jogánál fogva adott engedélyt Daróczy Ferenc királyi tanácsosnak, a szepesi kamara vezetőjének, hogy Daróc vagy Deregnő birtokain levő udvarházai valamelyikét fallal körülvéve erősítse meg. Az oklevél szövege szerint az engedély adásának oka az volt, hogy Daróczynak felsőmagyarországi birtokain sehol sem volt olyan megerősített lakóhelye, ahol a hajdúmozgalmak, parasztlázadások vagy rossz szándékú emberek elől magát, családját és vagyonát megvédje.

Az oklevélhez csatolva, kétrét összehajtott papírlapon tollrajz található, rajta a kastély alaprajzával. A rajz alatt lépték és az alábbi, valószínűleg későbbi felirat van: „Deregno varanak delineatioja, amellyet nehaj boldogh emleketü idősbik Daroczy Ferenc kezdette volt epittetni.” (1. kép)¹

A kérelmező, a Bereg megyei Daróc és környékén birtokos, kisnemesi származású királyi tanácsos – Daróczy Szerafin és Irinyi Krisztina 1580 előtt született fia² – 1600-ban a Kassán székelő szepesi kamara előljárója, 1603 és 1605 között Basta generális mellett erdélyi kancellár, 1605 után ismét kamarai prefektus Kassán, 1612-től báró és így az engedély adásának idején már a főnemesi réteg tagja. Névadó faluja és az ahhoz tartozó birtok mellé 1605-ben kapta meg az előző évben kihalt Deregnyei család birtokait.³

Az engedély alapján az abban megjelölt két település közül Deregnőn építtette fel meg erősített lakóhelyét. A település az egykori Zemplén megye keleti szélén, a Laborc folyó völgyében fekszik, ma Drahnov néven Szlovákiában van. A megye monográfiája szerint „a hajdani Daróczy-féle várkastély a községen kívül, a Laborcz partján állott”. A múlt század végén sáncai még látszottak.⁴ Fennálló kastélya a múlt század elejéről származó, klasszicista épület.

A rajz felirata szerint az építkezést Daróczy még az engedély évében meg is kezdte. Megépültét későbbi adatok egyértelműen bizonyítják, azt azonban ifjabb Daróczy Ferenc nevéhez és az 1614-es esztendőhöz kötik.⁵ A látszólagos ellentmondás feloldását a rajzon olvasható felirat nyújtja. Az építkezés befejezője eszerint az engedélyt szerző és még 1612-ben meghalt idősebb Daróczy fia volt. 1637-ben és 1640-ben már az ő utódai éltek benne.⁶ A század végén, 1678-ban Thököly Erdélyből induló hadjárata alkalmával valószínűleg leégett, erre vall egy 1681-ből származó összeírásnak az a megjegyzése, hogy akkor már három éve pusztán állt. 1678 és 1713 között néhai Galambos Ferenc egykori lakóhelyeként írták össze, ő oldalági leszármazott, vagy zálogbirtokos lehetett a kastélyban.⁷ A településről deregnői Daróczynak nevezett család a 18. század elején halt ki, vagyonát leányágon a Lónyayak örökölték. Az ő új, klasszicista kastélyuk 1812-ben épült fel a faluban.⁸

Az 1612-ben kelt építési engedély és a mellette található rajz a magyarországi késői reneszánsz építészet számára többféle tanulsággal szolgál. Közülük a legelsőt és egyben a

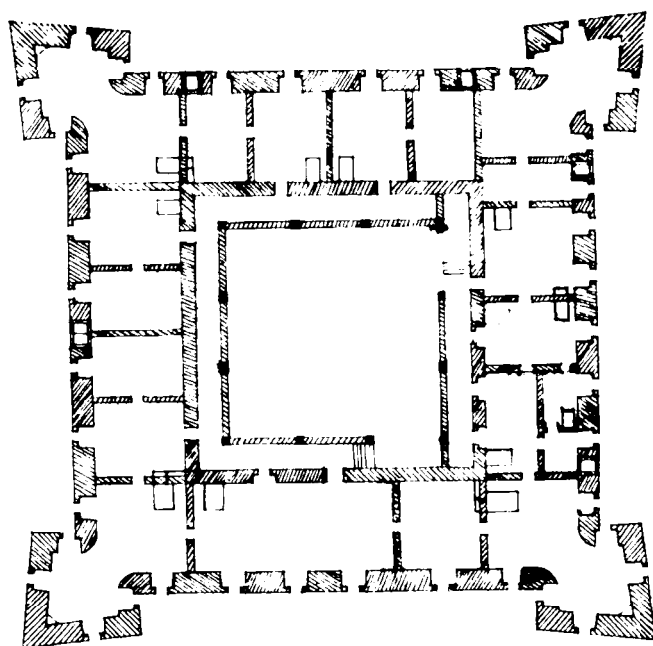
legfontosabbat maga a rajz szolgáltatja, ugyanis az a legkorábbi, eddig ismert kastélyterv. A második tanulság az engedély ténye, amely arra világít rá, hogy – miként a középkorban – az erődített nemesi lakóhely, a kastély emeléséhez még a 17. század elején is engedély volt szükséges. A további tanulságok a kastély alaprajzi elrendezésének megoldásából, helyiségeinek elosztásából vonhatók le. Ennek segítségével – természetesen a hasonló magyarországi kastélyok ismeretében – a deregnyői kastély épülete és a benne egykor folyt élet egyaránt rekonstruálható, sőt tervezőjének azonosítása is megkísérélhető.

A Daróczy Ferencnek adott építési engedély ebből a korból nem egyedülálló, csupán egyike az eddig ismert, legkésőbbi ilyen okleveleknek. Királyi és az uralkodó helyetteseként helytartói, nádori oklevelek bizonyítják, hogy nemcsak a hajdúmozgalmaktól és a töröktől veszélyeztetett 16–17. századi, hanem ezt megelőzően a középkori Magyarországon sem lehetett semmiféle erődített, katonai szempontból felhasználható épület engedély nélkül építeni.⁹ A lakóit és azok vagyonát őrző, őket külső támadásoktól megvédő, erődített épület ugyanis – legyen az akár kastély, akár vár – alkalmas lehetett onnét kiindulól, másokat veszélyeztető támadásra, az ország belső békéjének zavarására, írják kezdettől a királyi engedélyekben. Az engedélyezés éppen ezért királyi jog volt. Az eddig ismert legkorábbi engedélyek a 13. század közepe tájáról származnak, ezek azonban általában várak építésére vonatkoznak.¹⁰ Az első ismert kastélyépítési engedélyt Zsigmond király adta ki 1398-ban a somogyi Inakodiaknak, névadó birtokukon építendő kastély emelésére.¹¹

A középkor századaiban, amikor az ország területén ritkán fordult elő külső ellenség, a királyi hatalom a legnagyobb éberséggel őrizte e jogát, s egy-egy zavarosabb időszak után mindig megjelentek az engedély nélkül épített várak, kastélyok lerontására kötelező rendeletek.¹²

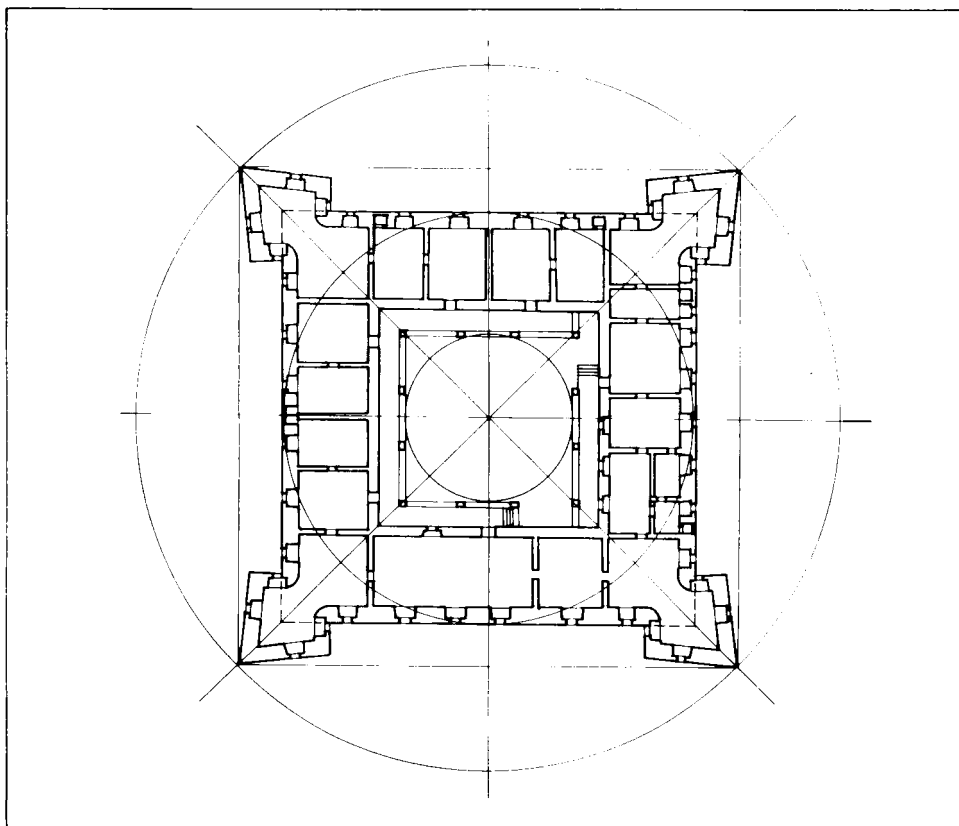
A Mohácsot követő belháborús idők és 1541 után a török veszély tette szükségessé a nemesi lakóhelyek erődítését. Aki csak tehette, engedéllyel vagy anélkül, fallal, palánkkal, árokkal igyekezett körülvenni a birtokai központjában álló otthonát.

A deregnyői kastélyt építtető Daróczy Ferenc 1608 tavaszán, az engedély megszerzése előtt négy esztendővel, a hajdúk elől menekülve és házából elűzve Nyevice várában, Homonnay György vendégként húzódott meg családjával együtt.¹³ Kastély építésére felhatalmazó engedélyt valószínűleg ennek hatására kért, bár azt feltételezhetően nem lehetett könnyű megszereznie. Jó példa erre a nem távoli, ugyancsak zempléni Golop és a szatmári Nagykároly kastélyainak 16. század végi építése, amelyhez a Kassán székelő felsőmagyarországi főkapitány, Hardegg Ferdinánd gróf közvetítő szerepe is alig volt elegendő. 1592 tavaszán így írt Károlyi Mihály engedélyt kérő beadványára: „Az mi az kegyelmed házának kerétését illeti ... meg is engednénk ha hatalmunk volna rejá, de mi semmiképpen azt a dolgot ő felsége híre nélkül nem engedhetjük kegyelmednek...”. Károlynak végül olyan reverzális levelet kellett kiállítania, amelyben kötelezte magát, hogy a tervezett építésben nem lesz a kincstár terhére és az elkészült kastélyban nem tart katonaságot. Hardegg újabb levele szerint az engedélyt csak ezek után kapta meg: „Az mi az kegyelmed házáat Károlban illeti, arra őfelségétől én nekem immár jó válaszom vagyon, és az dolog immár csak rajtam áll; azt noha nehezen meg szerezhettem, mint hogy Golopi Gáspárnak es nagy nehezen meg engedték...”¹⁴ Az építési engedély kiadásának szigorúságát illusztrálja az a királyi rendelet, amely 1571-ben arra utasította a szepesi kamarát, vizsgálja meg Gersei Pethő János kérelmét, amely szerint a zempléni Turányban kastélyt kívánna építtetni és abban az esetben, ha az a kincstár megterhelése nélkül felépíthető, terjessze elő véleményét.¹⁵ Hasonlóképpen történt 1593-ban a beregi Szentmiklós esetében, ahol Telegdy János számára megadták ugyan az engedélyt, de utasították a kamarát, közölje vele, a kastélyt saját költségén kell meg-

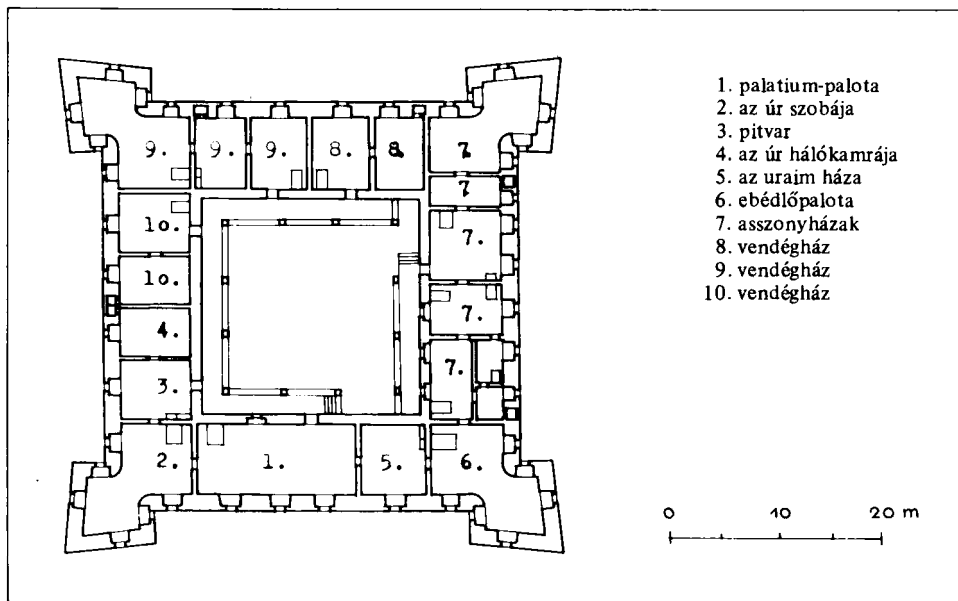


Deregyői Városi Művelődési Központ, melyet a városi önkormányzat
 általános köznevelési feladatainak ellátására hozták létre

45. A deregyői kastély tervrajza 1612-ből



46. Az alaprajz szabályosságát bizonyító szerkesztőháló



47. A deregnyői kastély emeleti helyiségbeosztása

építenie.¹⁶ Ha pedig a kastély engedély nélkül épült, mint 1583 előtt Görgey Benedeké a Szepes megyei Görgön, minden tiltakozása és magyarázkodása ellenére lebontatták vele.¹⁷

A Thurzó György nádor, királyi helytartó által kiállított engedély szövege szerint arra jogosította Daróczy Ferencet, hogy nemesi kúriái, egyúttal rezidenciális lakóhelyei egyikét fallal vegye körül és megerősítse, mivel semmiféle fortalitiuma nem volt.¹⁸ A magyarul erősségnek fordítható fortalitium kifejezés építészeti tartalma megfoghatatlan, de úgy látszik, sok minden belefért, ha Daróczy szabályos alaprajzú, négysarokbástyás kastélyt terveztetett Deregyőre.

A kastély alaprajzát ábrázoló rajzon, amint arról már szó esett, lépték is látható. Segítségével az átszerkeszthető ma használatos mértékre.¹⁹ Ennek alapján megállapítható, hogy az épület megközelítően 40x40 méter méretű lehetett, sarkain négy méter előre ülésszerű, 10x10 méteres bástyákkal. A négy szárny által közrefogott udvaron oldalankint négy-négy pilléren álló, átlagosan két méter széles folyosó húzódott. Az alaprajz teljesen szabályos, egymásnak megfelelő pontjai körbe rajzolhatók (2. kép). A deregyői kastély eszerint a magyarországi későreneszánsz kastélyoknak abba a sorába illik bele, amelyeknek építése a dunántúli Egervár kastélyával kezdődött a 16. század második felében és az erdélyi Radnóttal fejeződött be a 17. század derekán²⁰, és amely építésének fénykora éppen a deregyői kastély építési ideje, az 1610–1620-as évek.²¹

A 17. század végéről származó összeírások közül a már idézett, 1681-ben készítettben olvasható a legtöbb felvilágosítás az épületről. Eszerint árok és azon belül palánk vette körül és egymást követő három felvonóhidas kapun át lehetett megközelíteni. A kastély előtt majorság terült el, benne fából épített majorosházzal, istállókkal, ólakkal. Maga a kastély az 1678-, 1679- és 1681-es összeírások szerint téglából épült, részben alapincézett, egyszemes volt. Két boltozott pincéjében 300 hordó bor fért el. Földszintjén az első két összeírás szövegében három fűthető helyiség szerepel, ebből egyben a belső személyzet lakott, kétben élelmiszert tároltak. Ugyanitt az udvarról megközelíthetően nagyméretű konyha helyezkedett el, valamint egy 24 lóra való istálló. Az emeleten hat fűthető helyiséget soroltak fel, köztük a palatium elnevezésű nagytermet, az úr szobáját, feleségét, leányaiét, a bástyában levőt és egy élelemtárolásra használtat. Az összeírások alapján a 17. század végén a kastélynak nem állt mind a négy szárnya.²²

A felsorolt helyiségek a rajzon ábrázoltakkal nem azonosíthatók. Ez talán annak tulajdonítható, hogy az összeírók feladata nem az épület leírása, hanem fontosabb részeinek felsorolásával annak jellemzése volt. A rajz, részleteit tekintve, sem bejáratot, sem kapualjat nem ábrázol, az udvari folyosókba pedig úgy jelölték be a lépcsőket, hogy azok egyértelműen azt bizonyítják, a rajz a felső szint alaprajza, a kastély emeletéé.

Az egyes helyiségek, illetve helyiségcsoportok elhelyezése és összekapcsolása, azok megközelítésének módja, az ábrázolt fűtőszervezetek, valamint a sávozott külső falakba berajzolt, kettős vonallal keretezett árnyékszékek elosztása az előzőekben ismertetett összeírások szövegeivel összevetve, együttesen lehetőséget nyújtanak a megközelítő alaprajzi rekonstrukcióra, az egyes helyiségcsoportok funkcionális meghatározására és azok segítségével a kastélyban folyt egykori élet elképzelésére. Mindehhez a hasonló korú és elrendezésű magyarországi kastélyok fennmaradt leltárai, összeírásai, nem utolsósorban pedig ilyen szempontból hasznosítható alaprajzai nyújtanak további segítséget. (3. kép)

A rekonstrukciót az udvari folyosó vizsgálatával érdemes kezdeni. A rajzon ugyan nem jelölték, de amint az a zártudvaros kastélyok esetében szinte mindenütt megfigyelhető, a folyosót keresztboltozatok sora fedhette. Ez a folyosó a rajz szerint nem volt folyamatos. Két helyen megszakadt és ott készítője lépcsőket jelölt. A rajz alsó felén ábrázolt lépcső egy üresen hagyott pillérszakasztól indul. Itt gyanítható a kastély bejárata, a kapualj belső

torkolata. A külső homlokzaton ennek megfelelően a jobb oldali alsó bástya mellett volt a kastély kapuja. A másik, a csak a jobb oldali szárny folyosójára vezető lépcső pillérközben indul.

A feltételezett kapualjtól induló lépcsőről közelíthető meg a rajz alsó részének közepén látható, legnagyobb méretű helyiség, amely az 1678-as és az 1679-es összeírásokban szereplő palatium, a kastély reprezentatív nagyterme lehetett. Terét kívülről három, a folyosó felől pedig egy ablak világította meg, bal felső sarkába kályhát jelölt a rajz készítője. Az ismert 17. századi összeírások, leltárak szövege és a megmaradt kastélyok alaprajzi elrendezése egyaránt azt bizonyítja, hogy a nagyterem általában a főbejárat, a kapualj felett foglalt helyet, így jelölve ki az épület főhomlokzatát is.

A nagyteremből balra nyíló helyiség az onnét megközelíthető sarokbástya belsejét is magába foglalta. A nagyteremmel közös fala mellett ábrázolt kályhát a bal oldali szárny következő, a folyosóról is megközelíthető helyiségben kialakított kandallóból fűtötték. A kandallós helyiségből olyan, kívülről megvilágított következett, amelyből a külső fal vastagságában elhelyezett árnyékszék lehetett megközelíteni. Ez a három helyiség: a folyosóról nyíló kandallós előtér, az abból jobbra nyíló és fűtés nélküli, árnyékszékkel ellátott kisebb szoba közös lakóegységet alkot a bástya belső terét is magába foglaló és fűthető nagy szobával. A lakóegységnek a palatium melletti elhelyezése alapján ez volt a családfő lakosztálya. Az összeírásokban és a leltárakban pitvarnak, az abból történt fűtés miatt szenes vagy szenelő háznak nevezett előtér a szinte mindig fűtetlen hálókamra és a családfő lakóhelyét jelölő „úr háza” vagy „úr szobája” között foglalt helyet. Ez a rész lehetett tehát a 17. század végi deregnői összeírásokban felsorolt helyiségek között néhai Galambos Ferenc lakrésze.

A nagy palota jobb oldalán kisebb, kandallós átjáró látható, amelyből a jobb oldali, kályhás sarokbástya nyílik. Az utóbbiban képzelhető el a nagyteremtől rendszerint elkülönített ebédlőház, az ahhoz vezető átjáró pedig a belső szolgálatot teljesítő főúri kíséret helye, az akkori elnevezés szerint az „uraim háza”.

A jobb oldali szárnyban az egyes helyiségek újból egységes lakórészt alkotnak, sorra egymásból nyílnak. Az alsó sarokbástyába rekonstruált ebédlő feletti – az egész épületben egyetlen kéttraktusos elrendezésű – helyiségekben, amelyek közül kettő kályhás és egy árnyékszékes, az ebédlőt kiszolgáló tálalót és melegítőkonyhát lehet elképzelni. Ide vezet fel ugyanis az udvari folyosó melléklépcsője, amely alatt a földszinten helyezkedhetett el a konyha. Az emelet további szakaszában sorakozó, részben kályhás, sőt az egyiknél még külön kandallóval is ellátott helyiségek alkothatták a birtokos felesége és gyermekei által lakott részt. Közülük a két kályhás talán az „asszonyház” körül majdnem mindig megtalálható, fürdőnek használt szoba. A jobb oldali szárny tehát az összeírásokban az úrasszony és leányai által használt helyiségekkel azonosítható.

A rajz bal oldalának további és a felső részén lévő szárnyakban három olyan, az udvari folyosóról külön-külön megközelíthető egység van, amelynek mindegyike egy kályhás szobából és az abból nyíló fűtetlen helyiségből áll, az utóbbiban árnyékszékkel. A középsőhöz a bal oldali felső bástyában kialakított szoba csatlakozik. A három önálló egység elhelyezéséből vendéglakosztályok létre lehet következtetni.

Az alaprajz és az írott források ismeretében rekonstruálható belső helyiségebeosztás – az épület fő formájával és az az alapján elképzelhető tömegalakításával szemben – nem szimmetrikus, hanem a falai közt folyó életnek megfelelően elrendezett és csoportosított. Az itáliai reneszánsz teoretikus szakirodalmának szabályai szerint a minden irányban szimmetrikusra formált külső mögött a belső beosztás közel sem annyira kötetlen, mint ahogy

az a deregnyői kastély alaprajzán látható. Ehhez az ésszerű alaprajzi elrendezéshez másutt kell keresni a megoldást, méghozzá valószínűleg a tervet készítő személyében.

Daróczy Ferenc foglalkozása és a deregnyői kastély alaprajza lehetőséget ad a tervező építész személyének megközelítésére. Daróczyt tisztsége az általa vezetett szepesi kamara székhelyéhez, ahhoz a Kassához kötötte, amelynek céhes építőipara a 16. század óta messze környék építési igényeit szolgálta.²³ A rajzon ábrázolt alaprajz azonban nem hazai céhes mester művére enged következtetni. Sokkal valószínűbb, hogy a tervező a Kassán székelő katonai körzet parancsnokságának, a Felsőmagyarországi Főkapitányság valamelyik, az itáliai későreneszánsz építészeti elméletében is jártas építészeben kereshető.

1610 körül három kassai építésről szólnak a források: a II. Mátyás király által az ottani végvárak, különösképpen Tokaj erősítésére küldött Johannes de la Motta építész-kapitányról és fivéről, Petrusról,²⁴ valamint a Felső-magyarország királyi építész-e címet viselő Franciscus Guyot de Montcourtról.²⁵ Neve után mindhárom francia származású volt, beosztásuk és feladatkörük értelmében pedig jártasaknak kellett lenniük abban az itáliai eredetű hadiépítészetben, amelynek alapján a magyarországi végvárak az előző század közepe óta épültek.²⁶

A későreneszánsz építészet elveit, módszereit és formavilágát nyomtatásban is közreadó Sebastiano Serlio, az itáliai építészet 16. századi toeretikusa, élete utolsó szakaszát Franciaországban élte. Hatása nyomán ott és Itáliában fejlődött önálló tudománnyá és gyakorlatná az „architectura militaris”. A hadiépítészet francia művelői az Alpoktól északra fekvő országokban, köztük Magyarországon is így lettek az itáliai eredetű művészet terjesztői. A francia késői reneszánsz azonban sok szempontból eltért az itáliaiától, többek között abban, hogy nem volt feltétlen híve a szabályosság teoretikus elveinek és az épületek alaprajzi alakításában az itáliaiánál sokkal inkább a gyakorlati élet és a lakályosság szempontjait tartotta szem előtt.

A deregnyői kastély megmaradt alaprajzáról leolvasható sajátosságok, az itáliai hatást tükröző szabályosságon belül tervezett asszimetrikus, a gyakorlati hasznosságot szem előtt tartó belső beosztás a terv szerzőjének franciás iskolázottságát látszik alátámasztani, s ezért személye nem alaptalanul kereshető az említett felsőmagyarországi építészek között.²⁷

JEGYZETEK

1. OL. P. 450. A Lónyay család levéltára. 1. csomó. Series I. fasc. 3. No. 43. — A rajzot tartalmazó, 27,5x41,8 cm méretű papíron az „Anno 1612. Delineatio Arcis Deregnyöiensis per Franciscum Daroczy extrui cepta”, a hátán pedig a „Delineatio Castellii Deregnyöiensis” felirat olvasható. A hozzá tartozó oklevél hátán levő felirat: „Concessionales Privilegiales C. Georgii Thurzo Regni Hungariae Palatini, pro parte Francisci Daroczy, super attributa facultati Fortalitia in Possessionibus Deregnyö et Darocz erigendi, ... cum adnexa Delineatione Castri Deregnyöiensis.”

2. RADVÁNSZKY B.: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. III. Bp. 1879., 130–138.

3. NAGY I.: Magyarország nemesi családai. III. Pest, 1858., 241, amely szerint 1606-ban halt meg. — 1600: OL. P. 450. A Lónyay cs. lt. 1. cs. Series I. fasc. 3. No. 46.

4. Súpis pamiatok na Slovensku. 1. Bratislava, 1967., 334. — Zemplén vármegye. Szerk.: Borovszky Samu. Bp. é. n., 39.

5. Ugyanott

6. OL. P. 450. A Lónyay cs. lt. 1. cs. Ser. I. fasc. 3. No. 57, 63.

7. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Forráskiadványai IV. Urbaria et Conscriptioes. 1. füzet. Bp. 1967., 111–112.

8. KEMPELEN B.: Magyar nemes családok. III. Bp. 1912., 247.

9. KOPPÁNY T.: A castellumtól a kastélyig. Művészettörténeti Értesítő, 1974. 4. sz., 285–299.

10. 1247: ÁUO. VII. 224.

11. Zs. O. I. 5171.

12. Már az 1290. évi országgyűlés elrendelte a mások ártalmára épített várak lerombolását, amelyet egy 1298-as törvény azzal egészített ki, hogy a királyi engedély nélkül építetteket kell lerombolni. Ugyanezt tartalmazzák még a 16. század közepén, 1547–48-ban kelt országgyűlési törvénycikkek is, ahogy azokat Békefi Remig. A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1907. című műve 254–256. oldalain összefoglalja.

13. Adalékok Zemplén vármegye történetéhez. VIII. 1902., 180–182, 211–214, 279–281.

14. GYÉRESI K.: A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára. III. Bp. 1887., 549–550, 555, 561–562, 565.

15. KAPOSSY J.: Művészettörténeti regeszták a királyi határozatokból és rendeletekből. Művészettörténeti Értesítő, 1956. 2–3. sz. 194, 255. regeszták.

16. Ugyanott, 653. regeszta.

17. VERES E.: A Görgeyek egykori görögői várkastélya. Hadtörténelmi Közlemények, 1912., 446–448.

18. Thurzó György nádor oklevele és az annak hátára felírt latin feljegyzés egyaránt „fortalitium” építésének engedélyezéséről beszél. A szó a hazai latinságnak a középkor óta használt kifejezése volt. Magyarul erősségnek fordítható, ez azonban építészeti alakításának, esetleges alaprajzi elrendezésének, erősítése formájának megközelítéséhez nem nyújt segítséget. Az oklevél hátán levő felírat a melléje helyezett „castrum” vagyis vár rajzáról tesz említést, éppúgy mint ifjabb Daróczy Ferenc örököseinek 1637-es osztozkodása, amelyben megint csak „castrum”-nak nevezték. Az 1678-as és az 1679-es összeírás a vár jelentésű „arx” elnevezéssel illeti, az 1713-as pedig „arx sive castrum de Deregnő”-ként említi. Kastélynak csupán a rajz hátán levő felírat mondja, valamint egy 1640-ből származó irat: „En Kubiny Lazlo de Madaczn, es feleségem Daroczy Kata Zemplien Varmegieben Dereghneő nevű Kastélban Lakozók ...” OL. A Lónyay-cs. lt. I. cs. Ser. I. fasc. 3. No. 57.

19. A méretek megállapításához a rajz alján levő lépték beosztás egyseit az akkor már szokásos, bár egységesen még el nem terjedt, 1896 mm hosszúságú bécsi ölnek számítottam.

20. BALOGH J.: Olasz tervrajzok és hazai későrenaissance épületeink. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Szerk.: Galavics Géza. Bp. 1975., 13–93.

21. KOVÁCS A.: Szabályos alaprajzú, olaszbástyás várkastélyok Erdélyben. Művelődéstörténeti Tanulmányok. Bukarest, 1980., 77–97.

22. A három összeírás forrására a 7. jegyzetben, közülük az 1678-as az OL. Urbaria et Conscriptiones, fasc. 5. no. 7. p. 1., az 1679-es ugyanott, fasc. 7. no. 14. p. 16. és az 1713-as ugyanott, a fasc. 7. no. 15. p. 26. jelzet alatt található.

23. KEMÉNY L.: Kassai építőmesterek. Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönye. 1904., 78–82.

24. KAPOSSY J.: i. m. 749, 752–753, 756–757 és 759. regeszták, amelyekben a De la Motta testvérek 1609–1610-ben, Guyot de Montcourt pedig 1618 és 1632 között szerepel.

25. KAPOSSY J.: i. m. 758, 763, 772, 778, 818, 880. regeszták

26. PATAKI V.: A XVI. századi várépítés Magyarországon. A Bécsi Magyar Történeti Intézet Évkönyve. Első folyam. Bp. 1931., 38–132.

27. SZENTKIRÁLYI Z.: Az építészet világtörténete. II. Bp. 1980., 241–243. Az alaprajz ilyen jellegű sajátosságára Szentkirályi Zoltán hívta fel figyelmemet, amelyért e helyen mondok köszönetet.

Tibor Koppány: Ein unbekannter Schloßentwurf vom Beginn des 17. Jahrhunderts

Aus der Zeit der ungarischen Renaissancearchitektur sind nur äußerst wenige originale Entwürfe erhalten. Die bekannten wurden meist für gegen die Türken errichteten Festungen angefertigt. Diese Festungen waren der Zentralmacht unterstellt und wurden – wie in anderen Ländern des Mitteleuropa im 16.–17. Jahrhundert – von den italienischen Architekten gebaut, die die Kunst der Spätrenaissance nördlich der Alpen verbreiteten. Zu Gebäuden im Privatbesitz sind Entwürfe erst ab Ende des 17. Jahrhunderts erhalten, diese Bauten sind jedoch schon Denkmäler des sich entfaltenden Barocks. Deshalb ist die kleine Federzeichnung, die im Familienarchiv Lónyai im Staatsarchiv aufbewahrt wird und auf der der Grundriß eines Renaissanceschlosses mit vier Ecktürmen zu sehen ist, von großer Bedeutung. Wie die Aufschrift auf der Rückseite zeigt, war die Zeichnung die Beilage zu der Genehmigung, die vom Palatin und königlichen Statthalter György Thurzó im Jahre 1612 dem Kammerpräsidenten Ferenc Daróczy zur Errichtung eines Schlosses auf dem Gut im nordungarischen Deregnő erteilt wurde. Der Zeichnung beigezeichnete spätere Dokumente belegen, daß das Schloß auch gebaut wurde.

Die Zeichnung zeigt den in Mitteleuropa verbreiteten Schloßtyp von regelmäßigem Grundriß, dessen Grundform sich im 16. Jahrhundert in Italien entwickelt hatte. Die vier Flügelanbauten des Gebäudes umschlossen einen Arkadenhof, von diesem her waren die Wohnräume des Schlosses zugänglich. In Analogie zu den Verzeichnissen und bekannten Grundrissen ähnlicher Schlösser vom Ende des 17. Jahrhunderts befanden sich in der Mitte des im unteren Teil der Zeichnung dargestellten Flügel ein Empfangssaal, links davon die Wohnräume des Herrn, des Familienoberhauptes, und rechts, im dortigen Turm, der Eßraum. Im rechten, darüber dargestellten Flügel war der Wohnbereich der Herrin, der Gattin des Gutsbesitzers, sowie der Kinder. Im linken und oberen Flügel sind drei aus je zwei-drei Räumlichkeiten bestehende Wohngemächer zu sehen, die vielleicht die Fremdenzimmer waren. In der Außenmauer jedes Schlafzimmers, oder wie es damals hieß, jeder Kammer, ist ein in die Wand eingebauter Abort zu finden. Aufgrund der Rekonstruktion der Räumlichkeiten steht es fest, daß die Zeichnung das Obergeschoß des in Deregnő errichteten Schlosses darstellt. Das zwischen 1612 und 1614 gebaute, mit einem Graben und einer Schanze, Planke umwehrte Schloß wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts zerstört, heute ist nur die Stelle zu sehen, wo es einst stand.

HEVESI LAJOS TÁRCÁI A MAGYAR FESTÉSZETRŐL AZ 1888–1896 KÖZÖTTI IDŐSZAKBAN

Bár a századforduló művészeti aranykora immár negyed százada a kutatások homlokterében áll, és a bécsi Secession remekműveiről könyvtárrá duzzadt az irodalom, a kor képzőművészetének egyik leglelkesebb támogatójáról, Ludwig Hevesiről máig nem jelent meg érdemi írás.¹ Bár az ő kritikái a kor nélkülözhetetlen forrásai, mitőbb, első mélyenszántó értékelései, a könyvek jó, ha említik nevét, rendszerint egy ephiteton ornanst fűzve hozzá, „a Secession krónikása”. – Csak a magyar nyelvű cikkek utalnak Hevesi magyar származására, de ennél többet csak Szinnyei életrajzi lexikona írt róla 1896-ban.²

Jelen írásom feladata elsősorban Hevesi kritikusi pályájának rövid vázlata, majd azon belül, az általam az utóbbi időben kutatott 1889–97 közötti, a magyar festészetre vonatkozó írásainak ismertetése.

Hevesi Lajos 1843-ban látta meg a napvilágot Hevesen, egy zsidó orvos, Löwy Sámuel fiaként. A középiskola után a pesti egyetem orvosi szakán kezdte, majd a bécsi egyetemen folytatta tanulmányait, de igen hamar, még egyetemi hallgatóként belekóstolt az újságírásba. Ágai Adolf újságíró – aki ekkor még Bécsben élt és maga is diplomás orvos volt – vezette be a zsurnalizmus titkaiba az ifjú, az irodalom és művészetek iránt rajongó medikust, aki végül lemondott az orvosi pályáról és újságírára adta a fejét. Minden bizonnyal Ágai szervezte be a kezdettől Hevesi néven publikáló ifjú embert a Borsszem Jankó munkatársai közé, és ő ajánlotta be Falk Miksának, aki 1867-től a Pester Lloyd főszerkesztője volt. Bár magyar mentorai a politikai újságírás irányába igyekeztek terelni Hevesit, ez a műfaj sem érdeklődésének, sem alkatának nem felelt meg, helyette kulturális témájú cikkeket, karcolatokat írt és már ekkor megvillan íásaiban az a gyengéd, finom humor és ironia, mely mindvégig átszötte nemcsak irodalmi műveit, novelláit, hanem ott bujkál képzőművészeti kritikáiban is. Minden valószínűség szerint Ágai Adolfnak abban is szerepe lehetett, hogy Hevesi az 1870-es évek elején az ifjúsági irodalom művelője is volt. 1872-ben jelent meg örökzöld ifjúsági kalandregénye, a „Jelky András bajai fiú rendkívüli kalandjai ötödfél világrészben” és 1871–74 között ő szerkesztette és írta a *Kleine Leute* című német nyelvű, de Pesten megjelenő ifjúsági folyóiratot. (Ágai 1871-től Forgó Bácsi néven a Kis Lap c. gyermekújságot szerkesztette.) A további kutatásra vár, hogy miért maradt abba ez a nagy sikerrel induló tevékenység, minden esetre jelentősen belejátszott a bécsi tőzsdekrach által kirobbantott gazdasági válság, majd pangás. Rengeteg újság tönkrement, és a fiatal Hevesinek új kenyérkereseti lehetőség után kellett néznie. Bizonyára barátai ajánlataira került Bécsbe a Fremdenblatt-hoz színházi referensnek és művészeti kritikusként. Ettől kezdve haláláig, 1910-ig ennek a lapnak a munkatársa, bár nem egyszer próbálták nagyobb példányszámú napilapokhoz, folyóiratokhoz csábítani.

A Fremdenblatt a Monarchia külügyminisztériumának a lapja volt, és ezáltal félhivatalos orgánumnak, minden esetre az udvarhoz közel álló körök lapjának számított és nagy tekintélynek örvendett. – Jóval kevésbé ismert, hogy Hevesi, amellet, hogy rendszereken – és kezdetben igen sokat írt a Fremdenblattba, továbbra is szorgos külső munkatársa maradt a Pester Lloydnak. Míg a 70-es években nagyon sűrűn jelentek meg Bécsben cikkei, és valószínűleg felettesei óhajára mindenről kellett írnia, tekintélye növekedtével ritkultak a cikkei és már csak a kiemelkedő események, színházi bemutatók, jelentős kiállítások is-

mertetése maradt rá. A Fremdenblatt a híres bécsi feuilleton írás egyik jeles fellegrára volt, írógárdájához tartozott többek között Ludwig Speidel is, akit talán Hevesi legfőbb német példaképének tarthatunk. Míg azonban Speidel rettegett hírű, könyörtelen tollú tekintély volt a színház- és irodalomkritika terén, Hevesitől valószínűleg nem félték a kortársak, sokkal inkább szerették. Azok közé a rendkívül ritka kritikusok közé tartozott, akik szívük szerint csakis arról írnak, azt bírálják, amit szeretnek, óvatos szeretettel nyesegetik az esztétikai göcsörtöket ahol ígéretes értékek kibontakozását segíthetik és sohasem gáncsolnak el, dorongolnak le senkit. (A rosszat többnyire „agyonhallgatják”.)

Hevesi másik, eléggé nem csodálható tulajdonsága volt a nyitottság, a szinte előítélet mentes, várakozásteljes kíváncsiság, amivel minden új törekvést fogadott. Egyetlen kritérium volt számára fontos, a művészi minőség követelménye. Sohasem hivatkozott esztétikai szabályokra, normatívákra, képes volt minden egyes művet szinte önmagában, a saját belső törvényszerűségei szerint értékelni. Óriási műveltsége, hatalmas szakkönyvtára és bámulatos vizuális memóriája volt az a tudósi aranyfedezet, melynek alapján az új műveket megítélte és érzékletes, gazdag prózája az eszköz, melynek segítségével a bécsi – és budapesti – képzőművészetre fogékony közönséget megtanította „műélvezni”.

Magyarországon, ahol a 70-es évek után csak elvétve, majd később, 1900 táján jelent meg egy-egy írása magyarul, elsősorban a Pesther Lloyd újságíró gárdája tanult tőle művészeti kritikát írni és immár magyar nyelven író örököse Lyka Károly lett. Bécsben viszont az egész, az 1890-es években induló kritikus falanx Hermann Bahr, Bertha Zuckerkandl, Clemens Sokol, később Franz Servaes és Arthur Roessler tőle tanult, s tartotta őt mesterének.

Hevesi a 80-as évektől kezdve minden fontos bécsi képzőművészeti eseményről írt, így nemcsak a *Secession*, hanem a császárváros teljes művészeti életének krónikása volt. A 80-as évek végétől pedig rendszeresen tudósított a nemzetközi képzőművészeti kiállításokról is.

A kiegyezés után a magyar kultúra minden területén lázas tevékenység folyt, hogy a nemzet, az ország, ezen belül a főváros felzárkózzon Európa fejlettebb részéhez, és hogy mindenben utolérje, sőt lehetőség szerint túl is szárnyalja a császárvárost.

Budapestet mielőbb teljesen magyarrá kívánták tenni, nyelvben, szokásaiban, művészetében egyaránt. A bécsi művészeti akadémia színvonalcsökkenése, de méginkább éppen az itt, most nem részletezhető politikai okok miatt elvesztette vonzását; helyette már a 60-as évektől kezdve Münchenbe mentek tanulni a művészek. Bécs és Budapest intézményes művészeti élete is teljesen függetlenedett egymástól, de természetesen igen hasonló ízlés-irány uralta itt is ott is a műpiacot, a Műegyletben és a bécsi Kunstvereinben azonos mesterek, azonos műfajok voltak népszerűek ill. közkedveltek, és a nevesebb magyar mesterek rendszeresen kiállították új képeiket a bécsi Künstlerhaus évenkénti tárlatain.

Ennek a sokáig élő gyakorlatnak értékes dokumentumai Hevesi Lajos azon kritikái, melyek ezeket a tárlatokat mutatják be a bécsi közönségnek.

Érdemes nyomon követni, hogy a bécsi Secession egyik legfontosabb kritikái előkészítője hogyan értékelte a magyar mesterek munkáit, milyen volt a viszonya a magyar művészetéhez.

Az általam vizsgált években, 1888–1897 között két jelentős nemzetközi kiállítást rendeztek a császárvárosban. 1888 tavaszán nyílt meg a Künstlerhausban az ún. II. Nemzetközi kiállítás, amivel Ferenc József uralkodásának 40. évfordulóját kívánták még ünnepélyesebbé tenni. (Az ún. nemzetközi kiállítás 1894-ben volt.)

A Hevesi által „Jubelausstellung”-nak (ünnepelés kiállításnak) elkeresztelt 1888-as képzőművészeti szemléről a Fremdenblattban kétrészes ismertetést írt, a Pesther Lloydban pedig két feuilleton. A bécsi cikkek igen alapos elméleti, művészetszociológiai exkurzu-

sokban gazdagok, részletesen elemzik a portré műfajának akkori problémáit, a műpiac hatását, az egyre sűrűbb és egyre nagyobb képanyagot felvonultató mammut kiállítások negatív, devalvált hatását, majd külön-külön írásokat szentel a nemzeti főiskoláknak. Az angol, francia, német, osztrák, olasz festészet után a belgák, lengyelek és a magyarok bemutatására az utolsó, hetedik fejeletben vállalkozott Hevesi.

A Fremdenblattban közölt cikk alaphangja rendkívül elismerő és lelkes. Miután röviden ismerteti a közelmúltat, felidézi a Bécsben már ismert neveket, Benczúrt, Székelyt, Liezen-Mayert, Wagner Sándort, Zichy Mihályt, Munkácsyt, rátér a fiatal festők ismertetésére.

„A magyar művészet öröndetes fejlődése két lényeges körülménynek köszönhető: egy sajátos és fantáziagazdag népszellemben (Volksgeist): nyugszik és erőteljes támogatásnak örvend mind a kormány mind a jómódú publikum részéről. A nemzeti elem uralja szinte a teljes palettát, a zsánerben épp úgy, mint a tájképben.” A felsorolt zsánerképek után kiemeli Deák Ébner: Baromfivásár c. képét, Vágó Pál alföldi táját eső után, „ami müncheni realista megközelítésre vall”. A 91 kiállított magyar munka nagy része az utolsó tíz év terméke volt. Hevesi kiemelte Benczúr Tisza Kálmán portréját, Munkácsy Liszt portréját. Az előbbiről különösen részletesen ír, érdemes az egész szakaszt jegyzetben idézni...³

A következő néhány évben viszonylag kevés magyar festő küldött a bécsi Künstlerhaus évi kiállításaira anyagot, és ha igen, akkor ezek rutinmunkák voltak, mint pl. Pállik sorozatban festett, birkákat ábrázoló képei, Zemplényi Tivadar zsánerei vagy Deák Ébner vásárképei. Hevesi, természet szerint csak futólag említi meg őket.

A következő nagyobb magyar vendégszereplés 1892-ben volt, amikor a Künstlerhaus tavaszi tárlatán a megszokott névsor mellé (Benczúr, Horovitz, Zemplényi és Pállik) új nevek sorakoztak, Margitay Tihamér, Csók István, Nádler Róbert és Révész Imre. Hevesi ragyogó érzékkel Csók István Úrvacsoráját tekinti a legjobb műnek.⁴

1894 tavaszán újból nagyszabású nemzetközi művészeti kiállítás nyílt a Künstlerhausban; ekkor több mint 2000 műalkotás volt látható. Hevesi hosszú évek gyakorlatának megfelelően alapos, nyolc részes ismertetésben kalauzolja végig a közönséget nemzetenként és iskolánként az óriási kiállítási anyagon.⁵

Az első cikk mindig – mintegy madárperspektívából – a kiállítás egészét tekintette át, felsorolta a legfontosabb iskolákat, csoportokat, kiemelte a legjobban szereplő művészek nevét, de csak egy-két találó jelzőt fűzött ehhez a tartalomjegyzékhez. A magyarokról így írt:⁶ „A magyar rész nagyon gazdag és érdekes. Erőteljes nemzeti vonás járja át, még ha festői irányzatai igen európainak látszanak is. Munkácsytól egyik legszebb enteriőrje látható, a „Dajka”; Benczúrtól Falk Miksa karakterisztikus arcképe és egyfajta olyan Rubens-fantázia, amit nem tudnak egyhamar utána csinálni; Horovitz néhány különösen finom női arcképpel örvendeztet meg; Ferraris, a Budapesten gyorsan népszerűvé lett „párizsi”; fiatal feleségének nagyon elegáns portréjával bilincsel le; Bihari többek között az író Dr. Ágai magvas portréját hozta; Halmi, Ferenczy, Nádler, Margitay, Pállik és mások nagyon modern hangot ütnek meg”.

A legutolsó kiállítási kalauzban, a június eleji Vor Thorschluss című Feuilletonban ír újra a magyarokról. Ebben a cikkben a bécsi festőket szinte ostromozza azért, mert még mindig alig merészelnek a modern stíluskísérletezés útjára lépni. Akiket leginkább példának állít a bécsiek elé, azok a magyarok! Közel száz év távolából és pár évvel a később megszűnő bécsi szecessziós festészet teljesítményeinek ismeretében, izgalmas meglepetés, hogy a szecesszió egyik legfontosabb előharcosa 1894-ben a magyarokat még sokkal modernebbnek tartja a bécsieknél.

„Itt van a fiatal magyar, Csók István kék, több mint kék képével, az „Árvák”-kal. Két feketébe öltözött lány ül egy kopár szobában egy nyomorúságos lángocskánál. Kívülről

hó- és holdfény süt be, kétszeresen (duplán) kék és újfent kék a kis pléhlámpa ellenfényében. Ez a kísérteties kék mindent áthat, még a bútorok fáját is, mint egy hideg burok mindenre rácsapódik, még magának az egyetlen fényt és meleget hordozó tárgynak, a lámpának a hátsó oldalára is rátapad. Kék szerencsétlenség – úgy, mint egykor – Schwind-i szóhasználatával – Piloty történelmi osztályában „mindent újfent valami piros szerencsétlenséget” festettek. De milyen igaz a levegője ennek a színes jelenségnek (látszatnak), milyen árnyékkal teli, milyen kísértetiesen lehet most visszaadni és a téma hangulatát megragadni. Ennek a témának a hangulata kék *kell* hogy legyen, miként kék a didergés, a borzadás és az irtózat. A japánok pontosan tudják ezt, amikor az emberi csontvázat – ami szörnyű haláltáncképeiken a halál megszemélyesítője – nem fehérre, hanem halvány ibolyákékre festik. 20 évvel ezelőtt a zsűri még Párizsban is, ahol ez az ifjú művész tanult, visszaütött volna a képet; ma díjat kap”.⁷ (Csók képe aranyérmet nyert ezen a kiállításon.) Később, ugyanitt így folytatja a kritikus, a magyar kiállítási anyag bemutatását: „Itt minden fiatal, fiatalos törekvés a legkülönbözőbb utakon, melyek Münchenen és Párizson át visszavezetnek Budapestre. Színes és gazdagon mozgalmas fejlődés, aminek 20 évvel ezelőtt nyoma se volt még. Magyarország új ország a festészetben, aminek jobban megy mint a mi öreg kontinensünknek”. Ez a festészet ugyanazzal az erővel tört fel, ami egész Magyarországot megfiatalította. Az állam és a társadalom nemzeti kultúráját akartak, és megparancsolták: legyen magyar művészet. És lőn...” Ezek után a lelkes és emelkedett sorok után Hevesi – aki nyilvánvalóan büszke szeretettel dicséri a magyar fejlődést, a magyar állami műpártolás megannyi példáját állítja a bécsiek elé mintaképnek, miközben Benczúr, Ferraris, Lotz és Fadrusz műveiről, megbízatásairól szól. Pár találó jelzővel eleveníti meg a kiállított portrékat, Munkácsy és Horovitz képeit, Stróbl Alajos mellszobrát is. Toleráns kritikusi magatartására vall, hogy sohasem irányzatokat támogat, hanem egyes kvalitásos műveket értékel függetlenül attól, hogy milyen stílust képviselnek.

Két esztendővel később, 1896 júliusában két cikkben számolt be Hevesi a millenniumi kiállítás festészeti és művészeti anyagáról a *Fremden-Blatt* olvasóinak.⁸ Szinte lelkendező hangon ír a hatalmas méretű kiállításról – bizonyára azzal a rejtett szándékkal, hogy az osztrák állam és az osztrák vidék is hasonló lépésre szánja el magát majd a műpártolásban. Részletesen felsorolja, hogy az egyes megyék, városok milyen történelmi témákat rendeltek meg a festőktől. Nem győzte eléggé hangsúlyozni a hazafias műpártolás óriási szerepét abban, hogy Magyarországon felvirágozott a művészet. Mindazonáltal a történelmi tárgyú festmények közül csak kettőt mutat be részletesen; Bihari Sándor Nagyvárad megbízásából festett képét, a *Jagelló Ulászló és Zsigmond király találkozása a Nagyvárad Székesegyházban* c. művet, és Benczúr Gyula hatalmas festői pannóját, a *Budavár visszavételét*. Az ismertető terjedelmes részét foglalja el a portrék bemutatása – ahol az obligát reprezentatív állami portrék mellett (pl. Benczúr új Ferenc József arcképe, Horovitz Tisza Kálmánja stb.) egy elismerő sort szentel Rippl-Rónai Nő. fehérpettyes ruhában c. képének is. („a nagyon tehetséges Rippl-Rónai nagyon pikánsan tudja a vászonra lehelni a fehérpettyes fekete ruhájú párizsi hölgy legutólsó divat szerinti sikkes portréját”).

A mai kritikák nyelvezetéhez szokott szakember számára szokatlan, néha zavaró is lehet Hevesi stílusa. A kor újságolvasója, aki éppen csak kezdte tanulni a műélvezés művészetét, keresve se találhatott volna jobb kalauzt, mint amilyen Hevesi volt, aki az irodalmi nyelv mellett az élő beszéd úgyszólván minden stílusrétegét megmozgatta, felhasználta ahhoz, hogy minél közvetlenebbül érzékeltethesse a képek hangulatát, varázsát. Elbűvölő virtuozitással és szokatlan merészséggel tudott írni olyan képekről is, melyek előtt a klasszikus-romantikus szépségeszmeiken nevelődött műkritikusok idegenkedve, sokszor ellenségesen álltak.

Hevesi megközelítésmódja, akárcsak ízlése pluralista volt, de értékítélete mindig a művészi kvalitás biztos megítélésén nyugodott. Így tudta Benczúr és Rippl-Rónai portréinak értékét egyszerre, egyidőben elfogadni és becsülni.

A magyar kultúrát akkor is lelkesen szolgálta sőt propagálta, amikor itthon már idegenek, bécsinek tartották. Nem rajta múlt, hogy nem sikerült hidat vernie a modern bécsi és magyar stílus kisérletek között.

JEGYZETEK

1. Ilona Sármany Parsons: Ludwig Hevesi in Alte und Moderne Kunst 1985. Nr. 12. December. 30–31.

2. Szinnyei Hevesi Lajos címszó

3. Fremden Blatt 1888. Nr. 76. Március 16.(Benczúr)-ból hiányzik Lenbach tépelődő természete; még mindig öntudatos Piloty-tanítvány, de a maga útját járja, maga mögött hagyva a külsőségek iskoláját egy olyan meseteri fokot ért el, ahová mestere soha nem jutott el. A Tisza kép azt tanúsítja, hogy az egyik legjelentősebb portraistista, aki mély barna, szokatlanul teitett és gazdag tónusból indul ki. Ha nem is kezdettől fogva, de már hosszabb ideje birtokában van ennek a tónusnak, ezt azonban tervszerűen felerősítette és elmélyítette az egyre komolyabb feladatok során, így az minden új képpel jelentősebbé vált. Karoszkékben és prémmel szegélyezett mágnes mentében festi meg Tisza Kálmánt. A hófehér hajjal és szakállal keretezett szokatlan arc és szemüveges tekintet a kép mélyéből sugárzik a nézőre amint tettekre készen markolja a kardot és a hárfát. Már láthatunk Bécsben hasonló mágnes-arcképeket

Benczúrtól, de egyik sem volt ilyen nagyszabású, ilyen – mondhatni történelmi stílusú. Felidézhetjük a Szapáry portrét, makulátlan sima eleganciájával és a briliáns csendélet-részlettel, de ha összehasonlítjuk azzal, ennek az előadásmódnak tartalmasságát, a nagyvonalúságot, ami csak úgy mellelleg a szokott virtuozitással ragadja meg a részleteket, de legjobb erőit a karakterábrázolásra összpontosítja. Vítán felül a Monarchiában ezidáig festett legjobb arc képek közé tartozik Benczúr portréja Tisza Kálmánról".

FB. 1888. Nr. 76. 16 März. Seite 12.

4. Fremden Blatt 1892. – Nr. 123. Mai 3. V. Bildnisse

5. Fremden Blatt. Die Jubelausstellung im Künstlerhause Nr. 63. 6. März; Nr. 68. 11 März; Nr. 74. 17 März; Nr. 82. 25 März; Nr. 88. 1 April; Nr. 95. 8 April; Nr. 136. 20 Mai; Nr. 149. 2 Juni.

6. Fremden Blatt 1894. Nr. 63. 6. März

7. Fremden Blatt 1894. Nr. 149. 2. Juni (Vor Torschluss)

8. Fremden Blatt 1896. Nr. 185. 7. Juli Millenniums Ausstellung – Die Historische Gruppe

Ilona Sármany: Die Feuilletons Ludwig Hevis über die ungarische Malerei zwischen 1888–1896

Der Kritiker und Feuilletonist Ludwig Hevesi war ab 1875 Theater- und Kunstreferent beim Fremdenblatt in Wien, wo er viel über die Kunstausstellungen geschrieben hat.

Dieser Aufsatz stellt im ersten Teil kurz Hevis Lebenslauf dar, weist auf seine Lehrmeister Adolf Ágai, Max Falk und Ludwig Speidel hin, und erleuchtet seinen toleranten, offenen, nur die künstlerische Qualität im Auge behaltenden Kritiker-Charakter.

Im zweiten Teil werden in Chronologischer Reihenfolge jene Feuilletons Hevis besprochen, die er im Fremdenblatt über die ungarische Kunst publiziert hat.

In seiner Besprechung des ungarischen Teils der Wiener „Jubelausstellung“ von 1888, betont er die rapide Entwicklung der ungarischen Kunst in den letzten zehn Jahren und ihren bewußt nationalen Charakter, den er in der Genre- und Landschaftsmalerei konstatierte.

Im Jahre 1894, auf der nächsten großen internationalen Ausstellung im Wiener Künstlerhaus, hebt er die Qualität und Modernität der ungarischen Abteilung hervor und präsentiert die Künstler jenseits der Leitha als Vorbilder für die Österreicher.

István Csóks stimmungsvolles Bild „Die Waisen“ beschreibt Hevesi in ergreifender Plastizität. Er versucht die künstlerische Freiheit des Malers, der mit seiner fast ausschließlich in Blautönen gehaltenen Komposition die trübe Stimmung der Trauer einfangen wollte, dem sich verweigernden Publikum schmackhaft zu machen.

Hevesi hat die staatliche Förderung der ungarischen Malerei nicht nur hochgeschätzt, sondern auch als Beispiel für die Wiener Leser und Staatsbehörden vorgestellt.

Das überraschende Ergebnis der Untersuchung ist, daß der scharfsinnige und künstlerisch sehr empfindsame Hevesi 1894 die jungen ungarischen Maler (die in München und Paris studierten) für moderner gehalten hat, als die zeitgenössische österreichische Malerei. Das hat sich nur nach 1897, nach der Gründung der Secession geändert.

HAGYOMÁNY ÉS MEGÚJULÁS. A MAGYAR SZOBRÁSZAT FORDULATA AZ 1960-AS ÉVEKBEN*

A második világháborút követő évtizedekben hirtelen kibővült a szobrászati szakirodalom. Két évtized alatt – az 50-es évek közepétől a 70-es évek közepéig – annyi összefoglaló munka jelent meg a műfaj modern történetéről, amennyi a megelőző félévszázadban talán együttesen sem.¹ A speciális lexikonok – Werner Schmalenbach (1960), illetve Robert Maillard (1962, 1971) szerkesztésében –, a monográfiák és az egy-egy ország szobrászatát bemutató művek mellett sorra jelentek meg az alkotó művészek írásai is: Albiker, Butler, Gabo, Giacometti, Hepworth, Moore, Tucker, Wimmer tanulmányait, emlékezéseit olvashattuk, – hogy csak néhányat említsünk közülük. Ez utóbbiak népszerűségét bizonyítja, hogy a szobrászok írásából készült szemelvény-gyűjtemény rövid idő alatt három kiadást ért meg.²

A szorosan vett történetet regisztráló feldolgozásokon kívül kiadtak speciális szempontú áttekintéseket is,³ sőt a történeti vizsgálódások is egyre inkább valamilyen elvont szempont – elsősorban a szobrászati tér és tömeg problémája – köré csoportosították a műalkotásokat. Ezt segítette elő az a tény is, hogy sorra jelentek meg a térrel mind fizikai, mind pszichikai értelemben foglalkozó írások, amelyek komoly ösztönzést adtak a szobrászat új megközelítéséhez is.⁴ H. J. Albrecht könyve pedig már a „Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung” alcímet viseli.⁵

A szakirodalom tehát ekkor regisztrálja azt a félévszázados folyamatot, amelyben maga a modern szobrászat létrejött. Ha a hagyományos szobrászat a *tömegformálás* művészete volt, akkor a modern szobrászatot a *térformálás* művészeteként definiálhatjuk. Ebben a folyamatban olyan alapfogalmak értékeldődtek át, mint a tér, a tömeg és az anyag –, a változás tehát nem egyszerűen stílári, hanem a műfaj lényegét érintő módosulás.

A kisebb fajta könyvtárat kitevő irodalom egy folyamat és egy folyamatos történet végét jelzi. Az 1955 táján fellépő és a hatvanas évektől tért hódító újabb irányzatok (pop art, land art, concept art stb.) már feleslegessé, sőt értelmetlenné teszik a „szobrászat”, „festészet” műfaji megjelöléseket. Udo Kulterman nem túlságosan mély, de hatásos könyve már címével is a szobrászat expanziójára utal: *Neue Dimensionen der Plastik* (Tübingen, 1967.). Az új dimenziók nem kétségesek, de maga a szobrászat igen. Mert ha minden plasztika, akkor a műfaj megszűnik. Legalábbis egy időre. Kb. másfél évtizedig nem nagyon érdemes szobrászatról beszélni, hogy azután a nyolcvanas évek poszt-avantgarde-ja ismét visszahozza a műfaji értelemben is hagyományos szobrászatot.

Herbert Read könyve⁶ – a nagyszámú szakmunka közül az egyetlen, amely magyarul is megjelent –, „új vaskor”-nak nevezi az 50-es évek fordulójának szobrászatát és a stílushatárok megszűnéséről beszél. Mind az anyag, mind a technika, mind pedig az oly bizonytalan művészeti „stílus” gyökeres átalakulása azonban csupán felszíni tünete annak a mély változásnak, amelynek Read csak egyes jegyeit észlelhette (art brut, a fémek dominanciája, lineáris szobrászat, nyersesség, a csúnyaság uralma, idealizmussal szemben realizmus, vagyis „új realizmus” stb.). Az „új vaskor” logikus következménye annak a folyamatnak, amely-

*A Magyar Nemzeti Galériában 1991-ben megrendezésre kerülő „A hatvanas évek művészete” című kiállításához készített munkatanulmány rövidített változata.

ben – a mindig is fogalmi indíttatású szobrászat – már nem a látvány leképezésével akar érzékelhetővé tenni elvont tartalmakat. „Die Kunst wurde keineswegs Selbstzweck, nicht L'art pour l'art, nicht materialistisch. Sie fand in der Geistigkeit selbst ihren legitimen Partner”.⁷

*

A szenzuálistól az intellektuálisig – ez a folyamat zajlott le a magyar művészetben a hatvanas években, bár az évtized végéig a magyar szobrászat felmérhetetlen távolságban volt a korszak európai–amerikai művészetétől mind az egyes alkotásokat, mind a művészek és a művészet helyzetét tekintve.

„Én támogatott, tűrt és tiltott író vagyok egyszemélyben.” – mondta Lengyel József és ez a mondat, amelyet a világ más tájain meg sem értenek, – akár mottója is lehetne a hatvanas évek hazai tudathasadásos állapotának. Az ötvenes évek zsdanovi művészetpolitikája után a hatvanas években sem állt vissza a művészet autonómiája. Egy zárt politikai rendszerben a művészet sem lehet nyitott, hanem ugyanúgy az intézményrendszer politikai célkitűzései irányítják, mint az élet minden más területét. A diktatúra azonban már nem totális, így a művészet autonóm törekvései sem szoríthatók a föld alá, legfeljebb a perifériára. A hatvanas évek magyar valósága felemás. Aki ebben nem tudott, vagy nem akart részt venni, az pályát vagy országot változtatott. A magyar művészetnek fájdalmas veszteségei voltak a hatvanas években (is). A kiáltó ostobaságokat puffogó frázisok leplezik, a művészeti viták álviták, nem a lényegről szólnak, megrendezettek. A felszín valósága elfedi a mélyben lévő igazságot – ez volt az élménye mindenkinek, aki a korszakot gondolkodó fejjel élte át.

A hatvanas évek kora ma mégis nosztalgiát vált ki, még azokból is, akik akkor épphogy megszülettek. Voltak ugyanis célok – ha akadályoztatva is –, és minden tettnek súlya volt. Egy kiállítás – eseményt, egy kép – állásfoglalást jelentett. Az ekkor színre lépő művész- és művészettörténész generáció feladata volt, hogy az ötvenes évek csalásai és megcsalásai után visszaállítsa a művészet szakmai és etikai méltóságát.

A szobrászat szerepe szimptomatikus ebben az évtizedben. Ez a nagy megbízások, a „sok pénz” kora, számszerűen rengeteg mű készül. A nagy botrányok is ide kötődnek (emlékművek, pályázatok), amelyek oly tipikusan fedik el a lényegét. A hazai szobrászat valójában mélységesen provinciális és akadémikus, mesterség – de nem művészet. Mindazok a szellemi áramlatok (akár filozófiai, akár természettudományos ismeretek), amelyek az egész században ott állnak a formálódó modern művészet hátterében, egyáltalán nem, vagy csak nagyon nagy késéssel értek el a magyar szobrászathoz. Egy olyan típusú, filozófiai-teológiai ihletettségű művészet, mint pl. František Bíleké a cseh századfordulón, nálunk az egész század folyamán elképzelhetetlen. Művészet és filozófia, művészet és természettudomány, de még művészet és irodalom között is alig volt kapcsolat. A magyar szobrászat alapja a szenzualizmusból kifejlesztett akadémikus formatan, a történelmi, esetleg szociális kötődés, jó esetben valamilyen finom pszichologizálással társítva. Az ötvenes évek teljes elzártsága és a hatvanas évek felemássága tovább fokozta ezt a provincializmust. A „hatvanas évek művészete” Magyarországon és Nyugat-Európában két különböző fogalom. A magyar művészek olyan dilemmák elé kerültek, amelyek tőlünk nyugatra ismeretlenek.

A hatvanas években lehetett látni Budapesten Henry Moore néhány művét, és ekkor jöttek az első hírek a külföldön élő magyar művészekről is (Amerigo Tot, Zoltán Kemény, Nicolas Schöffer, Etienne Hajdu, Marta Pan stb.), sőt a Velencei Biennáléről is. (Magyarország 1948–58 között nem vett részt a biennálén.) Külföldre utazni is csak az évtized közepétől lehetett szélesebb körben. A kultúrpolitika harcot indított a nyugati áramlatok

„kritikátlan átvétele” ellen, de sok művész maga is úgy érezte, hogy a modernizmushoz csakis valami belső önfejlődés, fokozatos megértés vezethet el. Mint a magyar történelemben annyiszor, most is felsejlett a „külön út” lehetősége, a „speciálisan magyar művészet” lebegett a szemük előtt, részben talán tényleg belső igényből, de főleg amiatt a félelem miatt, amit a közvélemény ítélete jelentett.

A magyar szobrászat fő kérdése ekkor valóban a „hagyomány és újítás” küzdelme, melyben ráadásul nem tiszták a frontok. A politikai nyomás valamilyen mértékben mindenkire nehezedik, aki eltér a hivatalos művészettől. Ez a politikával áthatott élet elfedi a művészeti progresszió valóságos tartalmát. Az évtized első felében maga a szembenállás is erény, ezért olyan szélsőséges az összkép. A végére azonban nyilvánvaló lesz, hogy igazi *modern* művészetet kizárólag ebből az oppozícióból nem lehet teremteni. Ehhez a magyar szobrászat egész szemléletén, megmerevedett szenzualista tradícióján kell túllépni. Ez pedig belső önfejlődésből lehetetlen.

A mesterek

Ferenczy Béni 1945–50-ig, Borsos Miklós 1946–60-ig, Pátzay Pál 1945–70-ig tanított Főiskolán (Borsos az Iparművészetin). A tanárok mellett ők a Mesterek voltak. Tanításuk több generáció indulását határozta meg.

Ferenczy Béni csak öt évig taníthatott. Hatvan éves korában azonnal nyugdíjazta őt egykori kommunista harcostársa, akinek a bécsi emigrációban menedéket és biztonságot adott: Révai József. Még főiskolai műtermét sem tarthatta meg. Sem az őt ért sérelmek, sem a súlyos betegség (1956-tól) nem roppantották össze. Helytállása és emberi tartása mindig is tiszteletet váltott ki az etikai kérdésekre oly érzékeny fiatalokból. 1959-ben a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítása ünnep volt. Nemesség és klasszikus szellemiség áradt a művekből, finom, mediterrán érzékiséggel vegyítve. Egy életmű, amely nem lett kompromittálva, hiszen még az ötvenes évek naturális domborműveire is (Miskolci Egyetem) olyan fájdalmasan merengő arcokat mintázott, amelyek teljesen idegenek voltak az optimizmust követelő szocialista realizmustól. Sok megaláztatást állt ki az ötvenes években. Nagybatonyi aktszobrához egy felöltöztetett bányászt küldtek el hozzá (sisakkal, lámpával), hogy tanuljon meg bányászt mintázni. Szobrait csak évtizedes késéssel állították fel. Kiállítása azt mutatta meg, hogy mire képes a klasszikus szépségismény, de nem indikált kérdéseket. Ennek a szépségnek a hitelét még jóformán a századelő adta meg, jelenbeni fedezete az etika volt és nem a kor valósága. Ahhoz nem volt köze.

Borsos Miklós az Iparművészeti Főiskolán volt tanár. Tanítványai rajongtak érte (Dallos Miklós, Gudics József, Schrammel Imre, Samu Katalin, Stefániai Edit, Bors István stb.). „Az akkori időkhöz képest Borsos hihetetlen szabad ablakot nyitott nekünk” – emlékezik vissza Schrammel Imre.⁸ 1957-ben a Nemzeti Szalonban, 1965-ben Tihanyban volt gyűjteményes kiállítása, ez utóbbit 150 000-n nézték meg. A szakma és a hivatal fanyalgott, a sajtó és a közönség lelkesedett. A kiállításon átélhettük a természet és a művészet mediterrán szellemű egységét, amelyet finoman lengett át a mítosz és a történelem levegője. Nemes témák, maga faragta szép anyagok, a műhelyszellem aszketizmusa — szemben a köztéri szobrászat bombasztikus agresszivitásával. Irodalmi témáiban volt valami finom exkluzivitás: Lampedusa *Ligheija*, Becket: *Godot-ra várva* c. műve épp hogy eljutott a hazai olvasóközönséghez. „Formákat képzelt a természet formáiba” — írta róla Perneckzy Géza⁹, és ez egybevágott a kornak a prehistorikus kultúrák iránti vonzódásával. Borsos népszerűsége máig tart, annak ellenére, hogy már 65-ben jelentkezett ennek a művészetnek a veszélye, vagyis az, hogy a mítosz érzelmi töltése elapadván, a forma üressé válik. Ez be is kö-

vetkezett, az évtized végére pedig eluralkodott. Borsos művészete ugyanazon a szenzualista-materialista alapon áll, mint a magyar szobrászat egésze, ennek ellenére néha felmerült műveivel kapcsolatban az avantgarde jelző. Valójában nem volt köze az avantgarde-hoz, el is határolta magát tőle. 1955-ös interjújából¹⁰ világosan kitűnik az az avantgarde utáni kiábrándulás, ami a Gresham tagjait jellemezte, de az avantgarde félreértése is. Ferenczy Béniről azt mondja, hogy „végigment minden izmuson” – holott ma már tudjuk, hogy erről szó sem volt, az a tizenhárom szobor, amit a Sturmiban kiállított, még kubistának is csak feltételesen nevezhető. Borsos „modern” eszményképe ekkor Despiou – akárcsak a két világháború közti magyar szobrászaté – pl. Ferenczy Béni is rá hivatkozik –, a szobrászat kizárólagos tárgyának pedig az ember- és állatalakot tartja. Joggal feltételezhető, hogy ebben a szellemben tanította növendégeit is. „A szobrászat nem a szerkesztés, hanem a formálás művészete.” – írja Önéletrajzában¹¹, de szerinte a forma már nem pusztán a látvány leképezése. Igazi, nagy élménye a kükladikus kultúra, és a modern szobrászatnak abba a vonulatába illeszti magát, amely innen is nyert ihletet. „Brancusi jut eszembe, majd Moore és még sokan mások, magamat is beleértve, akik ezekből a több ezer éves kis márványokból merítettünk tanulságot, bátorságot, hogy az ábrázoló szobrászaton túl – vagy innen, de valami olyant is ki tudjunk fejezni, amit ábrázolva nem lehet”.¹² Tömör és reális önjellemzés, mely egyaránt jelzi ennek a művészetnek az erőit és a korlátait. Mindenekelőtt azt, hogy csakis a harmóniát és a szépséget tudja elfogadni. A drámát, a torzát, de még az ambivalenciát is kirekeszti. Így hát meglehetősen idegenül állt az „új vaskor” alkotásai előtt. Mintha Borsos csak a kertjében élne, amelybe nem engedi betörni a külvilág problémáit. A modern művészetből Csáky, Moore és bizonyos fenntartásokkal Marini tetszik neki, ez utóbbit azonban „veszedelmes életmű”-nek tartja, vigyázni kell, hogy a művészet ne legyen taszító vagy nevetséges. Calder, Cesar, Chadwick taszító a számára. 1966-ban nagy anyaggal szerepelt a Velencei Biennálén, ugyanekkor a fődíjakat Robert Jacobsen és Julio Le Parc kapta. Jacobsenről még volt egy jó szava, de Le Parcot csak megmosolyogta.

Hogy Borsos mégis milyen hihetetlenül modernnek számított, és milyen „szabad alakot” nyitott egy fiatal művész számára, azt akkor érthetjük meg, ha műveit és elveit összevetjük a legnagyobb hatású szobrásztanár, Pátzay Pál tanításával. Pátzay 1954-ben dolgozta ki „A szobrásznevelés elvi és gyakorlati tervé”-t, amely szerint előtte és utána is, egész hosszú pályáján tanított.¹³ A szobor látásunk útján szerzett formakincsből épül, és a látásunk számára felfogható emberi tartalmak kifejezése.” A mintázáshoz előtanulmányként rajzok szükségesek, amelyeknek „mindenkor a modell sajátos formáihoz kötötteknek kell lenniök, és a valóság optikai jegyeit kell tükrözniök...” „A szobrászati ábrázolás legfőbb tárgya az ember” – tehát a képzés feladata az emberalak tanulmányozása és plasztikus megformálásának gyakorlása. Ennek útja: első évben a *fej* mintázás, második évben a személyiséget is kifejező *portré*, továbbá a csontszerkezetet hangsúlyozó szikár, férfi aktmodell, illetve a sajátos formákat mutató női akt, majd a ruhás nő ábrázolása. A második évfolyam fő feladata a portré igényű *mellszobor*. A harmadik évfolyamban a mozgó, vagyis lépő, ülő, támaszkodó emberalak ábrázolását kell megtanulni, zárófeladatként egy *életnagyságú akt* megmintázásával, melyhez három hónap szükséges. Az első három év tehát a „valóság” megismerése és megformálása. A negyedik évben kell az így létrejött művet „szoborművé” formálni, vagyis megtölteni azzal a „képalkotó eszmével”, amely a szobrot műalkotássá teszi. Ez a minőségi mozzanat pedig az „igaz”, a „szép”, a formaelemek „vizuális dallam”-ában jelentkező esztétikum.

Generációk nőttek fel ezeken az elveken, amelyeket Pátzay tekintélye, félelmet keltő ironiája és imponáló klasszikus műveltsége támasztott alá, elfedve – legalábbis a fiatalok előtt – a szemlélet mélyen konzervatív, megújulásra képtelen jellegét. Tanítványai ebből a

körből nem mertek, később pedig nem is tudtak kilépni. A szobrászat a szem és a kéz művészete maradt, melyben az agy csak a sablonok adaptálását segíti. Köztudott volt, hogy Pátzay fiatal korában csinált néhány expresszionista szobrot, ezt – hasonlóan sok más kortársához – megtagadta. Az ún. „izmuskok”-at dühödten támadta,¹⁴ és növendékeit óva intette tőlük. A szobrászat Maillolnál végetér. Ki merte volna ezt kétségbe vonni? És főleg milyen alapon? Mindenki köztéri szobrot akart csinálni, és az egész országot ilyen szobrok árasztották el. A hatvanas évek művészetpolitikája számára kézenfekvő volt, hogy Pátzayra kell támaszkodnia.

Megtört lendület

1958-ban a brüsszeli világkiállításon nagydíjat nyert Kerényi Jenő és Somogyi József *Táncolók* című közös kompozíciója. (Ez részben az építész Szabó Istvánnak volt köszönhető, aki lendületes, nagyvonalú térformán helyezte el, szinte lebegtetve a négy méter magas, patinázott alumínium szobrokat.) Nevük ezzel a köztudatban egymás mellé került, mint a magyar szobrászat két reprezentánsa. Köztéri szobrokat csináltak, és bár legtöbb munkájuk botrányt kavart, ők az évtized legsikeresebb szobrászai. Mi a siker ára?

Kerényi Jenő a harmincas évek végén kezdte pályáját. Korai művei az olasz szobrászat kortárs mestereihez, és általuk a figurativitás egy sajátos, dinamikus, de erősen archaizáló ágához kötődtek. Rabinovszky Márius szavaival: „lomha és nemes ormótlanság” egyesült a „törekeny, fiatal nőiességgel”¹⁵ ezeken a korai szobrokon, melyek az elementáris létezés örömről szóltak. Kerényi műve a magyar emlékműszobrászat talán legszebb, mindenestre leghitelesebb alkotása, a sátoraljaújhelyi *Partizánemlékmű* (1946–48). Az ötvenes években ugyanolyan banális szobrokat mintázott a közterekre, mint bárki más, majd megváltoztak a figurái. Dinamikus tömeghangsúlyokat kaptak, mélyen árkolt, rusztikus felületük erős fény-árnyék játékkal az expresszionizmusához közelítette őket (*Keresztelő Szent János*, 1957). Ezt az indulati elemet azonban nem mélyítette el. A könnyebb utat választotta, és megmaradva a felületi dinamikánál szobrai manirossá váltak. Nagysikerű tihanyi *Legendájában* kialakította (1962) azt a sajátos ember-állat-faun figurát, melyet aztán egy- vagy többalakos formában másfél évtizeden át variált. Álló, ülő, heverő, furulyázó vagy gyereket tartó alakjai éppenúgy egy sémára készültek, mint a személyekhez kötött emlékek (*Csontváry*, 1964–65; *Shakespeare*, 1966; *Táncsics*, 1967). Hogy a túl sok megbízás állította-e meg ezt a szobráspályát, vagy eleve nem futotta többre az erejéből, ez ma már (vagy ma még) kideríthetetlen. Tény, hogy Kerényinek voltak – bár szerény – kísérletei más irányba is. A figuráról természetesen nem tudott lemondani, mert számára a szobor fogalma az emberalakokkal volt azonos. De az a tény, hogy állandóan szabad térre, épületek által meghatározott környezetbe kellett szobrokat terveznie, mégiscsak rákényszerítette arra, hogy bizonyos dolgokat végiggondoljon: így pl. az épület és a szobor arányát, a szabadon álló figura térbeli helyzetét. 1968-ban a balatonalmádi Auróra szálló elé tervezett egy kompozíciót. A figura, amely mi más is lehetne mint egy furulyázó faun – szinte elvész egy lendületes, nagy térforma öblében. Ez az áttört téri alakzat önmagában (már amennyire az egyetlen fotóról megítélhető) valódi térplasztika, körbe kell járni, jó nézetei vannak, talán még föntől a szálló ablakából nézve is értelmes forma lett volna. Nem kizárólagos lelemény, a világ minden táján van ilyen – de nálunk nem volt. A terv nem valósulhatott meg, az öt évvel későbbi módosított változat már statikus és egynézetű, magányosan ülő faunocskával és oldalt valami fura alakzattal. A továbbiakban lemondott a hasonló kísérletekről, és a szabadon álló figura bizonytalan téri helyzetét úgy akarta megoldani, hogy a faunocskákat megszorozta.

Somogyi József közel egy évtizeddel fiatalabb Kerényinél. Pályakezdése az ötvenes évekre esett, és ez a lehető legrosszabb volt. Ő maga már anekdotázva beszél ezekről az évekről¹⁶, de a hamisságnak és a félelemnek ezt a légkörét mindenki megsínyli. Főműve az 1965-ben Hódmezővásárhelyen felállított *Szántó Kovács emlékmű* talán a legnagyobb vihart kavarta a magyar szobrászatban, de botrányt váltott ki sok más munkája is. A támadások és kivédésük mindig elfedték azt, hogy maga a mű milyen, ezért tényleges művészi megítélésükre nem kerülhetett sor.

A második világháborút követő évtized szobrászatában egy olyan új expresszionizmus bontakozik ki, amelynek mind figuratív, mind absztrakt iránya a kor egyik legerősebb tendenciájává növi ki magát. Richier, Roszak, Seitz, Wotruba illetve Karl Hartung, Kemény Zoltán, Mascherini, Stanzani – hogy csak Kerényi korosztályából válogassunk. Jelentős képviselői vannak azonban a fiatalabbak között is: Armitage, Butler, Chadwick, Fabbri, Milani, Salimbeni, Serrano – akik nagyjából Somogyival egyidősek. Ennek az expresszionizmusnak az érzelmi alapja a háborút megelőző majd követő kétségbeesés és kiábrándulás, amely ugyanazzal a tragikus tépettséggel kiáltja a világba az emberi szenvedést és magányosságot, mint egykor a 10-es években. Ez az expresszivitás mind a tömegelosztásban, mind a felületkezelésben megnyilvánul és a figuratív műveken gyakran szürreális asszociációkkal – ember-állat metamorfózis – társul (Richier, Brignoni). Mindenképpen lemond tehát arról, hogy szépséget és harmóniát hazudjon, hogy bármilyen eszményeket is adjon abban a világban, amelyben ezeket nem tudja fellelni. Kerényi és Somogyi itt tévedt le korosztálya legjobbjainak útjáról. Az 50-es években rájuk kényszerített eszményítő emberképet a hatvanas években is fenntartották. Ez az eszményítés azonban banális és nem valóságos. Hiába a fesszes kompozíció és a szinte drasztikus anyagkezelés, ha az azt mozgató indulat csak felületi marad.

A keresők

A magyar szobrászatnak nem volt számottevő avantgarde hagyománya annak ellenére, hogy a modern szobrászat több jelentős képviselője is Magyarországról vándorolt ki (Csáky, Beöthy, Péri, Moholy-Nagy stb.). Egy-egy szórványos bemutatkozástól eltekintve műveik nem voltak jelen a hazai művészeti életben. A Kassák vezette avantgarde mozgalomhoz annak kezdeti, expresszionista szakaszában tartoztak ugyan szobrászok (Gergely, Spangher, Pátzay), a későbbiekben azonban nem. Kassák saját kísérletei egyrészt csak tervek maradtak, másrészt hatástalanok voltak, vagyis a magyar avantgarde-nak nem volt szüksége a szobrászatra. Ennek okát a *térszemléletében* kell látnunk, amit viszont a világképe határozott meg.¹⁷

A 20-as, 30-as években pályára lépő szobrászgeneráció Nyugateurópában az avantgarde második hullámaként az absztrakció folytatója és kiteljesítője lesz, de főleg a második világháború után. A két háború közti korszakot inkább a kiábrándulás és a felerősödő neokonzervativizmus jellemzi, amelyben a múltra orientált irányok törtek előre. Ezt igazolta magának az avantgarde-nak az átmeneti felhígulása is. Az a magyar szobrászgeneráció, amelyik a 20-as évek közepén kezdte pályáját (Vilt, Schaár, Mészáros, Litmann, Goldman), nem az avantgarde törekvések utórezgéseivel kapcsolódott tehát, hanem a korszakban kibontakozó nagy archaizálási hullámhoz, amelyben szilárd értékeket és az eszméket adó figuratív művészet megújulását vélte megtalálni. Ezt segítette elő a spengleri filozófia hatása is, és a pályakezdő szobrászok ekkor erősen egyiptizáló műveket készítenek. (Marini ugyanakkor az etruszk, Moore a mexikói szobrászatot tartja példaképének.) A generáció nagy kiábrándulása és a művészet fordulata majd a harmincas évek második felében és a

háború idején következnek be, ami kihat még a háborút követő évek szobrászatára is. Ezt az időt azonban a magyarok közül már nem mindenki éri meg. Csak Vilt és Schaár munkássága nyúlik át a következő korszakba is. Ők kapcsolódhattak volna az avantgarde második hullámahoz, ha a magyar művészet szerves folyamata nem tört volna meg a kényszerűségek betonfalain.

Vilt Tibor pályáját szimptomatikusnak tekinthetjük arra vonatkozóan, hogy egy szellemében és gondolkodásában az európai kortársakkal egyenrangú művész milyen lehetőségeket kapott és milyen választásokra kényszerült Magyarországon.

Fájdalmas fitorok az arcokon, diszharmonikus mozdulatok és tömegelosztás a testen – ez jellemzi a 30–40-es évek fordulóján készített műveit. A háború idején, majd az azt követő években ezt az érzelmi töltést és deformáltságot a szürrealitás irányába viszi. Különböző megbízásokra azonban változatlanul archaizáló szellemben készít szobrokat és domborműveket. Ez a kettőség az ötvenes években válik szélsőséggé, amikor a legtipikusabb szocreál szobrokkal (Tiszalök) egyidőben készíti legmeggrázóbb, és a magyar művészetben mindaddig páratlanul modern szobrait (*Szorongás*, 1950; *Emberpár*, 1952., *Harlequin* 1950., *Anatómia*, 1950., *A Kentaur halála*, 1956). Köztéri megbízásai egészen a hetvenes évek közepéig többé-kevésbé függetlenek valóságos életművétől, amely ekkor a kispasztikákban, és az 1968-as Velencei Biennáléra készített nagy művekben teljeseedik ki.

Vilt a hatvanas években sajátos tárgy-ember metamorfózisokat készít, amelyek – éppen a tárgyi világ szerkezetessége és egzakt formái révén – fegyelmesebb és konstruktívabb irányba vezetik egész világát. Művein felismerhetők a szerszámok, állványok, kerek, hengerek stb. formái mint az emberi figura és környezet alkotóelemei (*Ülő alak*, 1964; *Merengő* 1964; *Munkás* 1964; *Madonna* 1965. stb.) és ugyanúgy, a tárgyak is antropomorf jellegűek lesznek (*Satu és szobor* – variációk 1965; *Galambdúc* 1968.). Megszűnik az érzelmi túlfűtöttség, és ezzel együtt a barokkos térértelmezés is. „Új szobraim alapja tulajdonképpen egy koordináta-rendszer. Csak két nagy kiterjedésre, a horizontálisra és a vertikálisra építetek.”¹⁸ – mondta egy interjúban. A szobrok az architektúrához közelednek (*Katedrális*, 1966.). Nagy, egységes síkok határolják őket, vízszintes, réteges tagoltságuk az építettség érzetét kelti. Ezzel együtt megkezdődik egy olyan formaredukció, mely a 70-es évek közepére az elemi formákból kialakított elemi struktúrákhoz vezet. Ezáltal gyökeresen változik meg a szobrászi tér és tömeg viszonya is. A szobor olyan nyitott, minden irányban folytatható struktúra lesz, amely már nem egyetlen lehatárolt tárgy, hanem több tárgy modellje. Ehhez az átmenet az 1970-től készített üvegszobrok adják meg. Az első kísérletek még antropomorf jellegűek (*Három forma*, 1970), de Vilt éppen az üvegszobrokkal szakad el – legalábbis egy időre – attól, hogy a szobrászat tárgyának és léptékének az emberi alakot tartsa.

A hatvanas években Vilt végsősoron megmaradt szenzualista művészek. Nyilatkozatai szemléletesen vallanak arról, hogy számára milyen fontos volt az érzéki, a tapintható anyagi-formai élmény, vagy az intellektuálisan átélt látvány.¹⁹ Egy-egy mű variációi pedig azt mutatják meg, hogyan formálta művé az adott élményt (*Villamos*, 1969, Pécs, JPM- és az ebből készült *Változatok*-sorozat, 1973). A hatvanas évtized Vilt pályáján éppen azt az átmenetet reprezentálja, amelyben az organikus formák helyébe a *tárgyi világ* formái, az érzelmi indíttatás helyébe a *gondolat*, a zárt kompozíció helyébe a nyitott *struktúra* lép (*Zene*, 1970; *Egy adag víz*, 1970 stb.).

Ez az évtized **Schaár Erzsébet** pályáján is fordulatot hoz. Indulása párhuzamos Viltével, és a két művészi út – mint egymás antitézise – szüntelen párbeszédben élt egymás mellett. Schaár szinte csodagyerek volt, már egészen korai munkái is rendkívüli pszichológiai érzékenységről tanúskodnak. 18 éves korától szerepelt a kiállításokon, hosszú ideig

mindig portrékkal, néha egy-egy akttal. Legszebbek a szomorú, koravén arcú gyermekfejek, és feltűnik néhány hunyt szemű, kifejezetten maszkyszerű portré is, melyek „egyiptomias” jellegét emeli ki a kritika.²⁰ Schaár művészetének lényegi vonásai ekkor alakulnak ki és ezek az alapok minden későbbi változás során is változatlanok maradnak. Míg Vilt már ekkor is a szobor *tömegét* formálja, tolja, torzítja, Schaár portréin a fej formája, tömege változatlan. A *felület* hordozza azokat az érzékeny vonásokat, amelyek a lélek kifejezői. Ezt megtartja később is, a figura sohasem lesz teljesen áttört, legfeljebb pengevékony, majd a hatvanas évek szobrain. Vilt és Schaár tehát ellentétesen értelmezi a szobrászat alapkérdését, a tér és a tömeg viszonyát, mint ahogy egyéniségük is ellentétes egymással. Vilt tipikus próteuszi alkat, szüntelenül változó, meghökkentő fordulatokra képes, ezzel szemben Schaár az azonosság, a makacs kitartás példája. Ez a tulajdonság megóvta őt a szélsőségektől minden értelemben. Vannak gyenge, kevésbé sikerült szobrai, de olyan bombasztikus műveket sosem csinált, mint Vilt a szocreál idején.

1950–56 között szinte nem készült szobra. Az ötvenes évek egyértelműen az alkotói válság ideje, az elhallgatás egyben menekülés és tiltakozás is. „Talán tíz éve sincs, hogy egyáltalán szobrásznak tartom magam.” – mondta 1967-ben.²¹ A fiatalkori zseniális kezdet után tehát 1957–75-ig tart pályája, amelyet a szívós önmegvalósítás és kitartó keresés jellemez. Ez a nem egészen két évtized jól érzékelhetően oszlik két részre.

A hallgatás utáni újrakezdést az „Ülő nő”-variációk és a kis domborművek jelzik. Ez utóbbiak bogyók, levelek, csigák vagy emberi kezek lenyomatait őrzik (*Falevél*, 1957, *Bogyók*, 1962.). Schaár számára ekkor lesz természetes, hogy bármi lehet a szobrászat tárgya, és ezzel elszakad attól a klasszikus dogmától, amely szerint „Minden szobrászat fő célja, hogy az emberi méltóságot az emberi alakban megtestesítve ábrázolja.” (Goethe)²²

1963-tól kezdődnek a figurákból alkotott kis csoportkompozíciók, melyekben már a későbbi szcenikus térfelfogás érelődik (*Kórus*, 1963). Bundás nők, Giacometti figuráira emlékeztető vékony, magányos alakok (*Álló fiú*, 1965; *Fiú és leány*, 1965 stb.), az életmagyságú *Koré* (1966), majd lassan belépnek a környezet tárgyai, akárcsak Viltnél. Figura és tárgy viszonya azonban merőben más. Míg Vilt a figurába olvasztja bele a tárgyakat, és ezzel az egész szobor a szerkezetes építettség jellegét nyeri el, Schaár éppen fordítva, a tárgyba olvasztja bele a figurát (*Fotelben ülő*, 1965) vagy a tárgyaknak ad emberi, lelki tulajdonságokat (*Székek*, 1967–72.).

1967-ben Bécsben rendezett kiállítása után hazatérve, budafoki otthonában talál rá arra, amit valójában mindig is keresett. „Teret akartam mutatni. Kinyitottam az ablakokat. Kitártam az ajtót. A térben ezek olyan határozottan álltak, úgy hasítottak a levegőbe, mintha a levegő szilárd tömeg lenne... Elkészítettem a makettet ... Mindig arra gondoltam, hogy ez csak ujjgyakorlat, meg hogy ebbe a térbe embert is állítsak... és az ember is hasítson ki egy darabot a térből, a levegőből.”²³ A magányos, vékony figurák, amelyeket csaknem elnyelt a végtelen, ezzel megtalálták terüket. Schaár rájött arra, hogy a végtelenből kihasított kis tér az, amelyben az ő figurái létezhetnek, és hogy neki ezen a kis téren belül kell megteremtienie a véges és a végtelen, az ember és az univerzum kapcsolatát. Egymás mögötti (*Boltívek*, 1969), vagy egymást metsző síkokból (*Ablakok között*, 1968 k.; *Ajtó figurával*, 1970 előtt) formálódnak a terek, amelyekben maga a figura is csak egy síkot jelöl. Ezek a terek több irányban is nyitottak, de mindig az előlőzetük a lényeges. Schaár tehát egész pályáján megtartotta a legklasszikusabb, a hildebrandi szoborértelmezést, amelyben a tér egymás mögötti síkokból épül fel, és a szobor lényegét az első sík mutatja meg. Üvegszobraiban ez annyiban módosul, hogy az áttetsző üvegek és a tükrök beiktatásával a belső tér végtelenné táguul. Kicsiben teremti meg azokat a tereket, amelyeket a hatvanas évek szobrászata nagy, elvárásolt kastély-szerű csodaszobákban valósított meg. Schaár szob-

rai mindig olyanok, mintha düledeznének, mintha szét akarnának esni, és ez nagyon is különbözik a korszak művészetének ipari pontosságra, káprázatos tökéletességre törekvő esztétikai elveitől. Ezzel a lírai, érzelmi mozzanatok mellett mindig belop valamilyen nosztalgikus vonást is a kispasztikáiba. A nagy szobrok ettől lényegükben különböznek, még akkor is, ha alkotóelemeik azonosak.

Fiatalkori portréinak maszkyszerűsége a 60–70-es évek fordulóján a valóságos maszkokban tér vissza. Életnagyságú alakjai hasábokból állnak, melyekre igazi öntvény fejeket és kezeket tesz. A legszemélyesebb vonásokat őrzik tehát a legszemélytelenebb figurák. A falak-ajtók-ablakok határolta terekben a szó szoros értelmében szembenézhetünk önmagunk tökéletesen idegen képével. Schaár művészetének érzelmi vonásai ezzel kapják meg azt a filozófiai tartalmat, amelyben magának az emberi létezésnek a kérdései testesülnek meg.

A hatvanas évek magyar szobrászatának nincs olyan teljesítménye, amely Vilt vagy Schaár műveihez hasonlítható volna. Ha azonban azt nézzük, hogy az életkorban hozzájuk közel állók közül kik azok, akik valami másban keresték a szobrászat lényegét, mint amit a hazai tradíció és művészeti gyakorlat megszabott, akkor feltétlenül mellettük kell megemlítenünk Jakovits Józsefet és Berczeller Rudolfot.

Jakovits József annyira szokatlan jelenség a magyar művészetben, hogy a mai napig sem kapta meg a méltó elismerést. Míg Vilt és Schaár sok nehéz küzdelmet vívott, és ha többkevesebb megalkuvás árán is, de mindvégig jelen volt a művészeti életben, Jakovitsot – az Európai Iskola rövid fennállásától eltekintve – mind a szakma, mind a hivatal egyszerűen nem létezőnek tekintette. Ebben a teljes elzárttságban és belső emigrációban egy valóban szuverén egyéniség bontakozott ki, akinek szobrási pályája kb. 20 év, 1944 és 1966 között. Ez az egyéniség már kezdettől különbözött a magyar szobrászat bevett gyakorlatától. Autodidakta volt, ami még nem lett volna különös, de nem is törekedett arra, hogy megszerezze azokat a szenzualista-materialista alapokon nyugvó ismereteket, amelyek nélkül a szobrászatot nálunk elképzelni sem tudták. „Az anyag sohasem volt döntő számomra, a jó szobrász bármilyen anyagban élhet. Tele voltam mondaniakarással, ami túlmutatott a hadonászó férfiak és anyaszobrok tömegén ... Hiszek a kifejezés mély vallásosságában, a belülről kifelé mozgó teremtésben.” – írja egy levelében,²⁴ és ezek a nézetek az anyag és a látvány törvényeit axiómákként elfogadó magyar szobrászatban szentségtörésként hatottak.

„A tér és forma viszonyának eddig fel nem ismert lehetőségeit akarta összeegyeztetni a benne elevenen élő plasztikai kifejezés vágyával” – írta róla Bálint Endre 1947-ben²⁵, és ez a mondat ma is megállja a helyét azzal a kis módosítással, hogy „a magyar művészetben” eddig fel nem ismert lehetőségeit. Valóban, talán Jakovits az első nálunk, aki át meri törni a térbe helyezett tömeg zárt tömbjét, aki az Archipenko által kezdett módon egymásba játszatja a teret és a tömeget. (*Bagoly*, 1946; *Áttört akt*, 1946). Művészetének azonban messzemenően nem a térprobléma a lényege. Saját vallomása szerint festőktől tanult – Max Ernst, Miro, Picasso –, persze olyanoktól, akik szobrokat is csináltak. Jakovits a szurrealista szobrászat magyar képviselője, amennyiben formáinak a tudatalatti világ az életrehívója, szimbólumai arra utalnak vissza. Azonban sokkal többről van itt szó, mint szimbólumokról, – valóságos plasztikai történések zajlanak le, melyekben egymásba alakul növény-állat-ember és jel, és amelyből valóban öntörvényű és nem leképező forma keletkezik (*Csodafiúszarvas*, 1954–56; *Holdlovas*, 1959; *Életfa*, 1958–60; *Test és lélek* 1957–60).

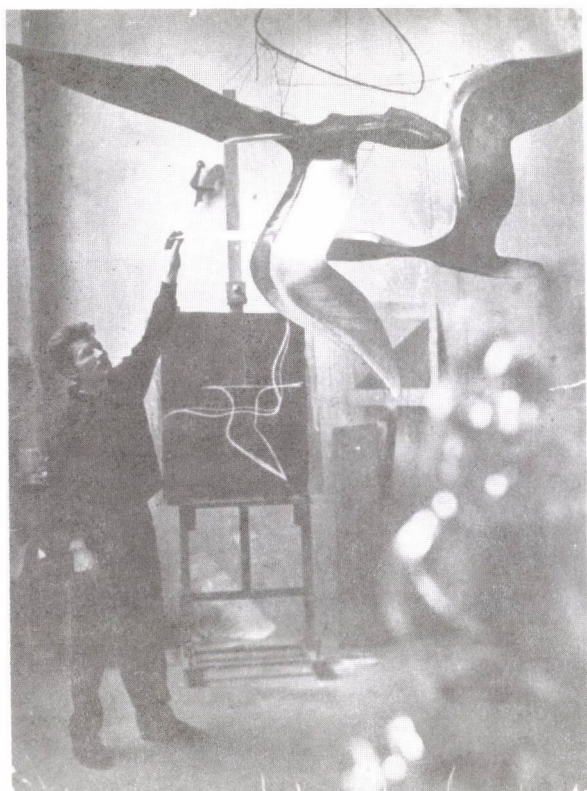
Sok köze van ennek a szobrászatnak a népművészethez (*Király, Királynő*, 1962), de még inkább az ősi művészethez. Nem a motívumok szintjén, hanem a teremtés gesztusában rokon vele. Éppen ezért különül el még a 60-as évek törekvéseitől is, amelyekben az új lendületet nyert népművészeti hatások vagy folklór-motívumokként vagy jellé egyszerű-

sített szín-forma viszonylatokként épültek be. Jakovits nemcsak akkor szól ezen a nyelven, amikor formában és anyagban is utal rá (*Maszk maori kagylókkal*, 1951–53), hanem akkor is, amikor az európai kultúra nagy szimbólumait idézi meg (*Mária a számaron* vagy *Menekülés Egyiptomba*, 1954–55; *Arnolfini asszony* vagy *Apáca*, 1959). Ez az elementárisan erotikus szobrászat különbözött nemhogy a hivatalos, de még a magyar avantgarde művészettől is, amely lényegesen szárazabb, racionálisabb és aszketikusabb volt. Egy-két szórványos jelentkezést leszámítva – mint pl. az 1957-es Tavaszi Tárlat –, Jakovits művészete nem kapott nyilvánosságot. Első gyűjteményes kiállítását 71 éves korára érte meg, akkor azonban már New Yorkban élt. Az a tény, hogy 1965-ben még mindig úgy látta, hogy itthon semmi jövője sincs, és elment Amerikába, nagyon jól jellemzi a hatvanas évek légkörét.

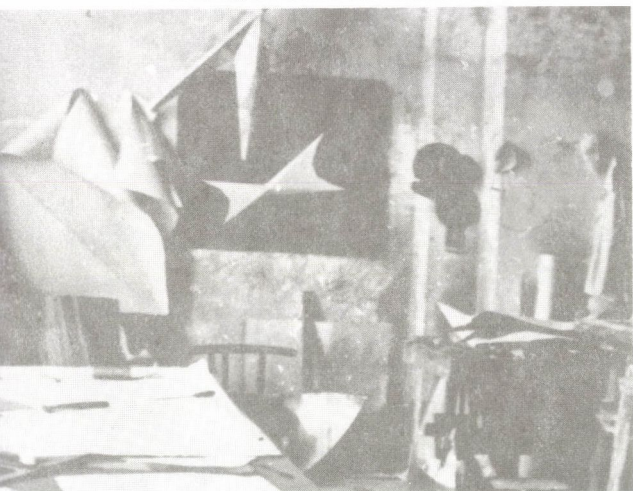
Szinte gyermeki naivitás kellett ahhoz, hogy valaki ezen felül tudjon emelkedni. Ez a naivitás volt meg **Berczeller Rudolf**ban. Rendszertelen tanulmányok után viszonylag későn kezdett el szobrokat csinálni. Figuratív szobrász, de más értelemben, mint ahogy a magyar művészetben ez szokásos. Az 50–60-as években csoportkompozíciókat készít. Ez a probléma több figuratív művészt is foglalkoztat abban az időben, így pl. a német Fritz Koeniget vagy a közelmúltban újra felfedezett – és túlértékelt – Alfred Lörchert.²⁶ Berczeller mindkettőjükénél szellemesebb plasztikai megoldást talált meg azzal, hogy a figurákat egy tér-rácsban és rácson helyezi el (*Papok bevonulása*, 1966; *Marseillaise*, 1966).²⁷ Másik témája, a *Gépember* (1968) szobrok sorozata mintha a 20–30-as évek gépkultuszát folytatná. A technika bővölete a hatvanas években még eleven, az ipari civilizáció még nem olyan fenyegető, mint a következő évtizedekben, és a művészet a csillogó fémek és precíz konstrukciók, a tökéletes technológia eszményét hirdeti (Gruppe Zero). Berczeller ezzel teljesen szembenáll. Nem a precíz illesztésekre és a láthatatlanná váló hegesztésekre törekszik. Ezek a szobrok valóban az összerakós játékokra emlékeztetnek, ahogy ő maga is mondta egy interjúban²⁸, és bölcs „felülnézetből” egyszerre hirdetik a gép, a technika kultuszát, de annak bírálatát is. Valószínűleg ez a filozófikus „felülnézet” volt az oka annak, hogy Berczeller szobrászatát a mai napig is csak egy szűk kör fogadta be. A magyar közönség egyértelmű eszményeket vár a művészettől, és minden ambivalencia zavarja. Berczeller ma, az újra előretörő figuratív szobrászat idején komoly sikerre számíthatna egy nyugat-európai kiállítással.

Elveszett nemzedék

A magyar művészetnek több „elveszett nemzedéke” van, sőt, azt is mondhatnánk, hogy a maga módján mindegyik az. Forgács Éva az Európai Iskola generációját nevezi „Elveszett Nemzedék”-nek, elsősorban azért, mert „elveszett az a program, illetve azon programok összessége, amely komoly teljesítmények ígérete volt.”²⁹ Minden bizonnyal igaza van. Az Európai Iskolából azonban maradtak fenn egyéni életművek – szép emlékkiállításokat rendezhetünk –, sőt maga az Iskola is létezett, bár csak rövid ideig. Hova lett viszont az utánuk jövő nemzedék, azok, akik 1920–25 között születtek, és az Európai Iskola „övodájába” jártak vagy járhattak volna? Kiiktatódtak a magyar művészetből. Vagy azért, mert külföldre mentek, – Pán Márta (1923), Sjöholm Ádám (1923), hogy csak szobrászokat említsünk –, vagy azért, mert itthon maradván tökéletesen megnyomorodtak. Ha benne akartak maradni a szakmában, akkor oly sok megalkuvásra kényszerültek, hogy a művészetből szorultak ki, ha erre nem voltak hajlandók, akkor pályát kellett változtatniuk. „Vásárnapi szobrásként” pedig szintén nem tudtak igazi művészetet létrehozni.

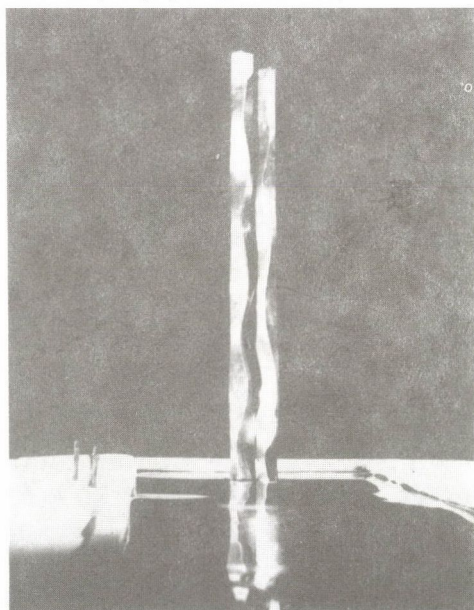


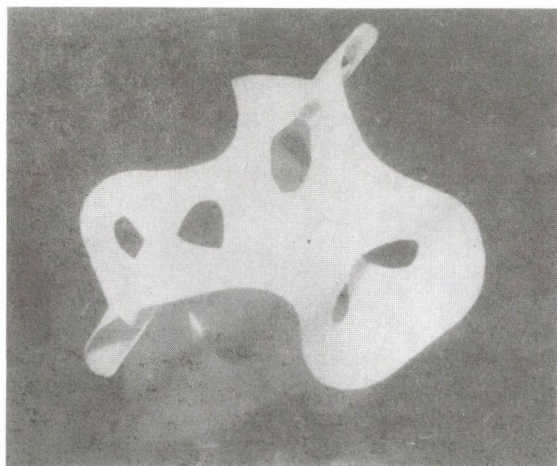
48. A „Madarak” Megyeri Barna műtermében, 1958.



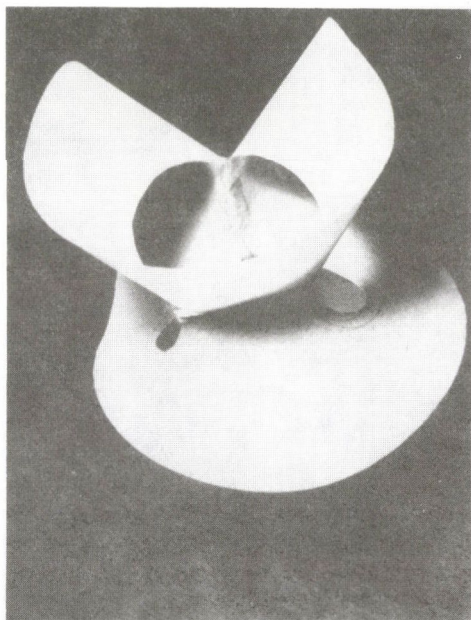
49. Megyeri Barna műtermének részlete, 1960 k.

50. Megyeri Barna: Vízmedence szoborral (San Francisco, tervpályázat), 1963–64.



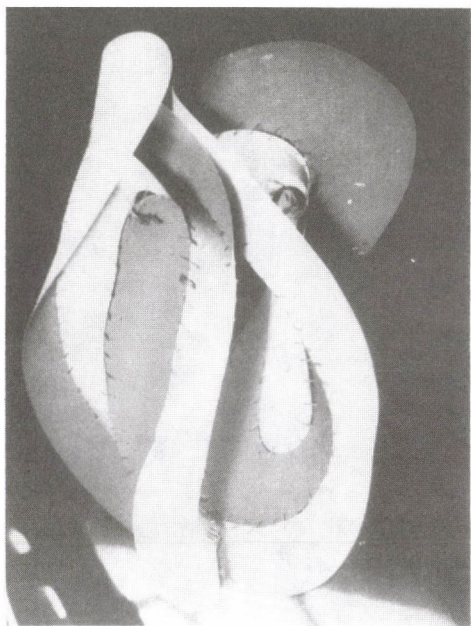


51. Megyeri Barna: Áttört forma, 1947. (megsemmisült)

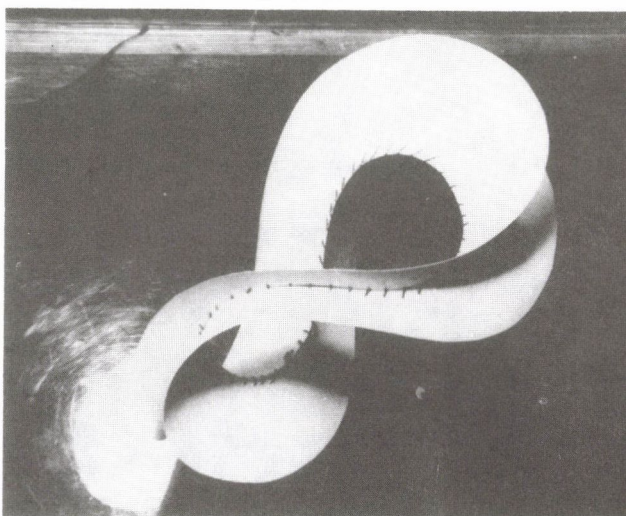


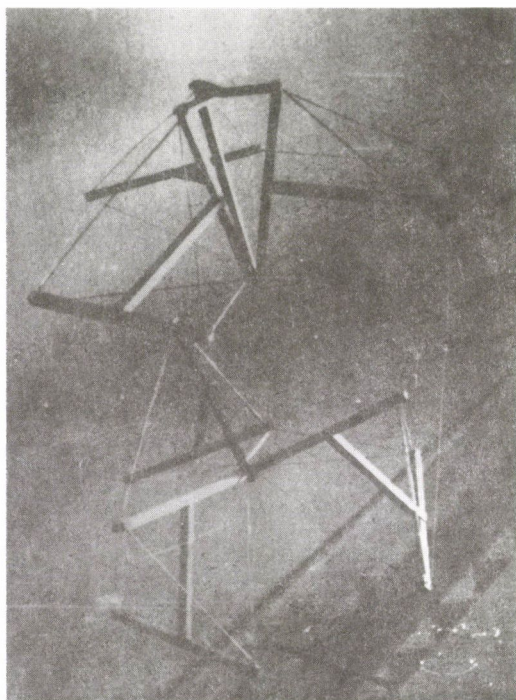
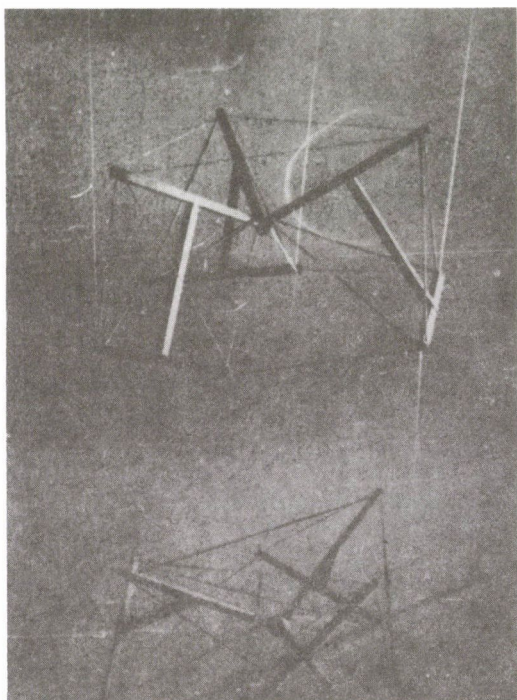
52. Megyeri Barna: Forma, 1960.

53. Megyeri Barna: (varrott) Forma, 1961.



54. Megyeri Barna: Forma (gyűrű), 1962.



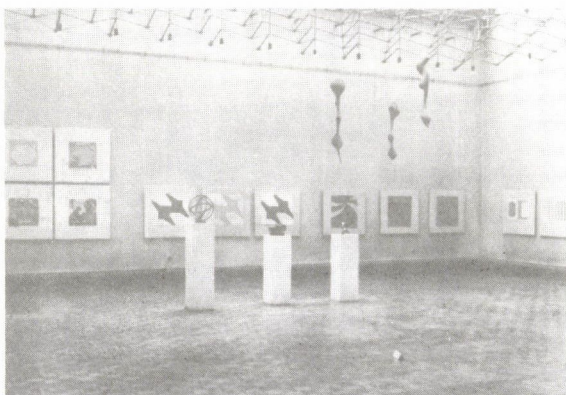


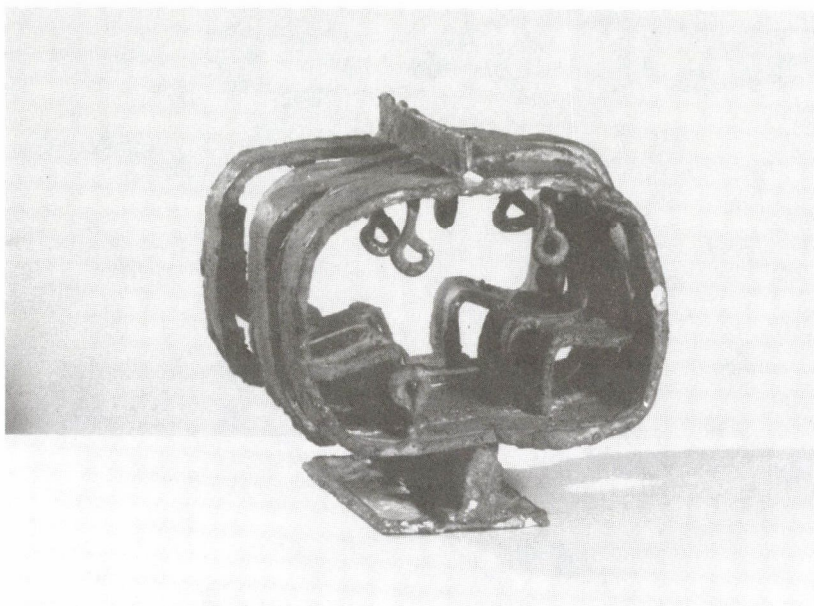
55–56. Megyeri Barna: Függő konstrukció I–II., 1948. (mindkettő megsemmisült)

57. Jakovits József: Függő madár, 1953.



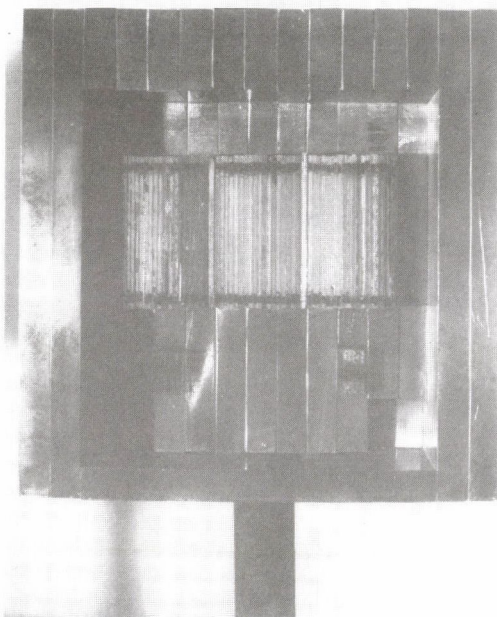
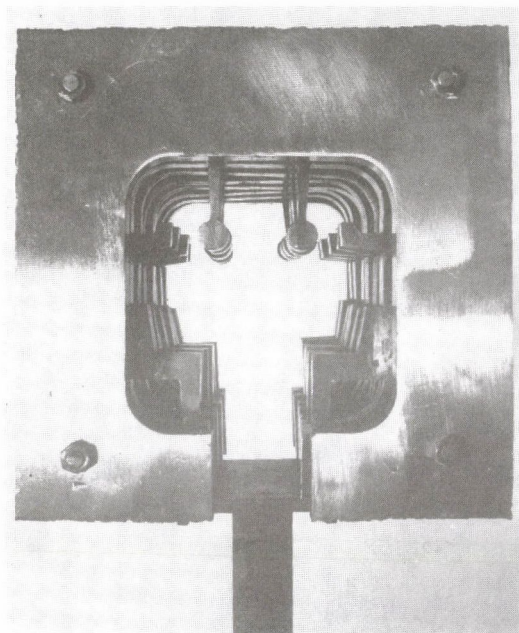
58. Csutoros Sándor: Függő forma I–III., 1966. (kiállítás: Poznan, 1970)

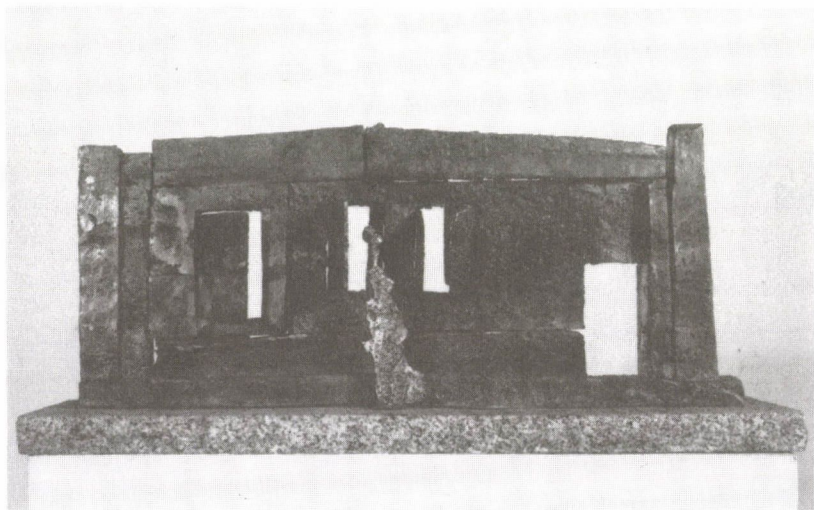




59. Vilt Tibor: Villamos, 1969.

60–61. Vilt Tibor: Változatok I–V. közül a II. és III. számú. 1973.



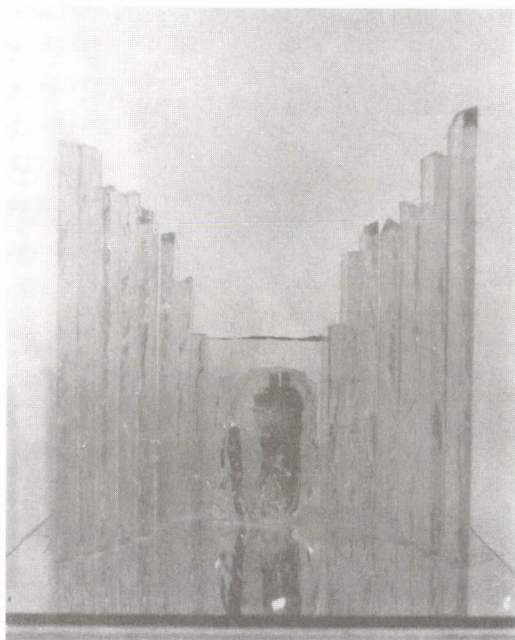


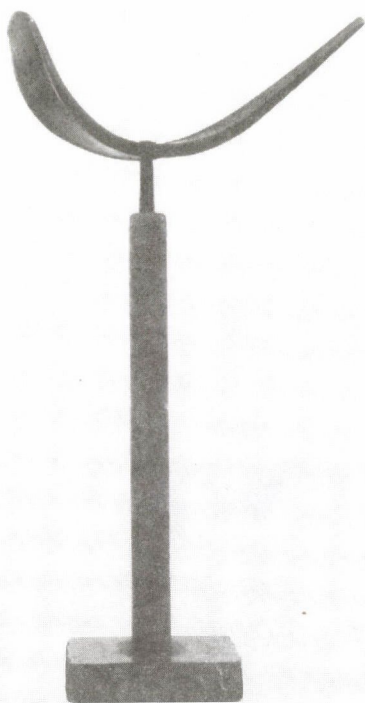
62. Schaár Erzsébet: Emlék, 1967.

63. Schaár Erzsébet: Nővérek, 1968.



64. Schaár Erzsébet: A Kékszakállú herceg vára, 1970.





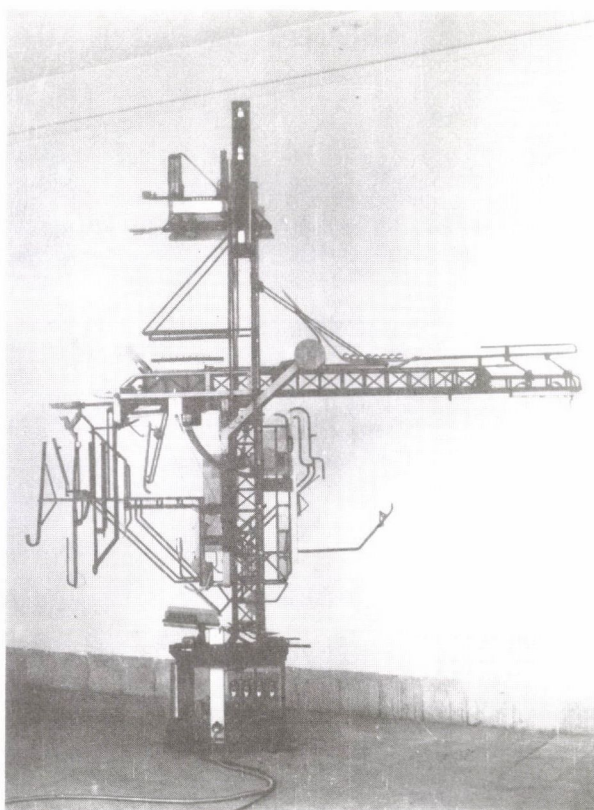
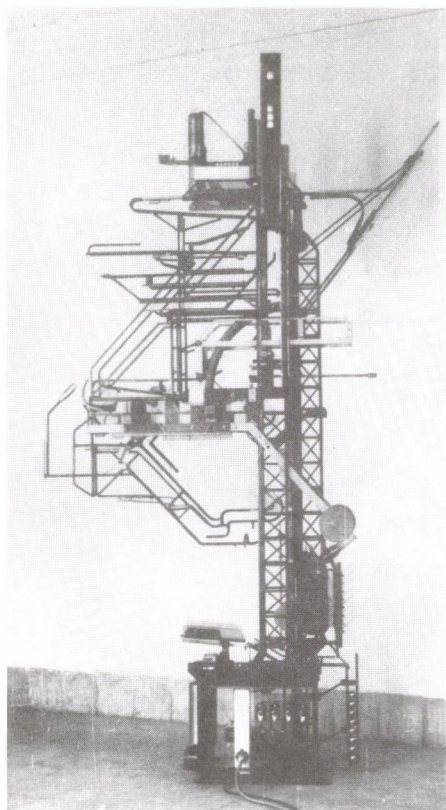
65. Haraszty István: Békegalamb, 1967.

66. Pauer Gyula: Bika, 1966.



67. Pauer Gyula: Pszeudo-relief, 1971. (elpusztult)



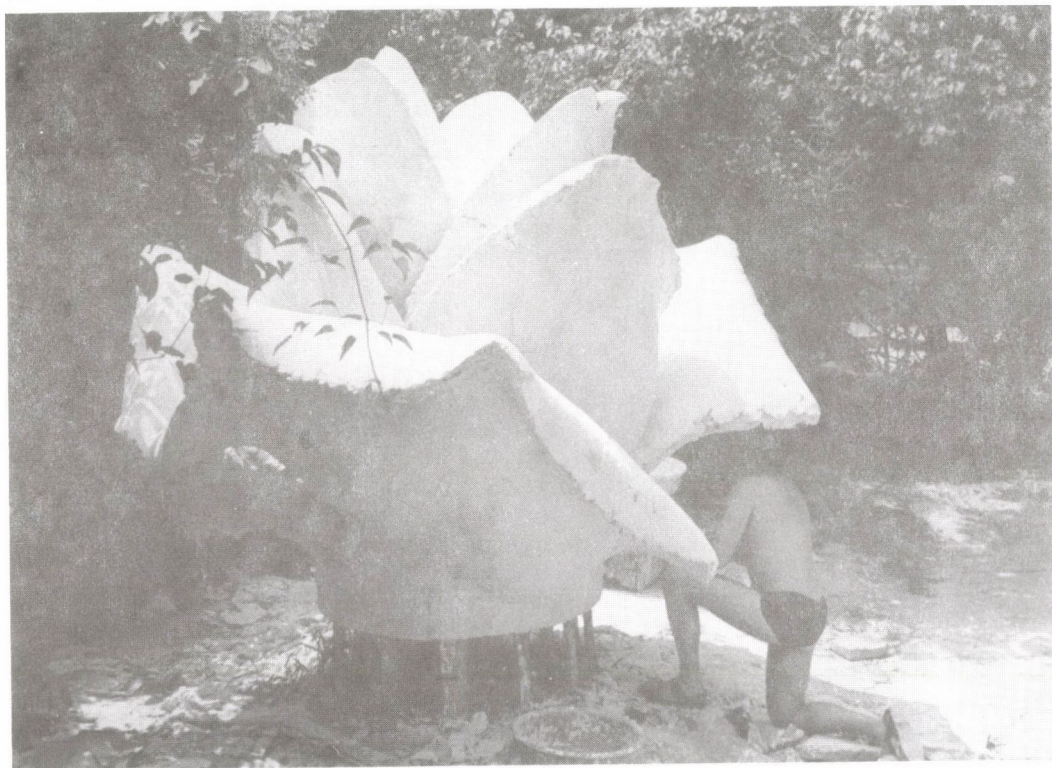


68–69. Haraszty István: Fügemagazó, 1970 (két nézet)

70. Részlet az IPARTERV I. kiállításról, 1968.
(Konkoly: Rózsa, Jovánovics: Ember; Ikarusz
bekopog; Konkoly: Főiskolai tanulmány)



71. Lakner László: Rózsa



Megyeri Barna megpróbálta egyeztetni a kettőt. 46 évesen halt meg. Emlékkiállítására 1971-ben egyszerre volt groteszk és szívszorító. Olyan volt, mint egy generáció segélykiáltása. „Mintha fényévnyi távolságban keringene nála egymástól minden, ami a kétféle fel fogás hatására született, s igen áttételesen mutat csak kölcsönhatást. Ennélfogva alig találkozik: szép, de mégiscsak köznapi feladatnak marad az egyik, s éji álomnak, varázsos izgalomnak a másik. Hány műterem zárt világának vívódásai és titkai tárulnak fel e tipikus tudathasadásban, ki merné megmondani? S azt is, hogy milyen nagy árat kell fizetni (fizetnünk) érte?” – írta egy kritikus az emlékkiállításról.³⁰

1920-ban született. 17 évesen került a főiskolára, ahonnan rövidesen kizárták, ami a tehetséges művészekkel oly gyakran előfordult. Háború, később hadifogság következett. 1942-ben a haditudósító osztály tagjaként sokat utazott Oroszországban. Ekkor készült munkái az archaikus művészet hatását mutatják. Ezeket a „bálványok”-at állította ki 1944 áprilisában a Nemzeti Szalonban. 1947-ben jött haza. Első munkái papírzacskóból hajtogatott, áttört maszkok, amelyekben a térbeli áthatások szellemes játékát valósítja meg. Jó barátságba került Jánossy István és Rába György költőkkel, Gyarmathy Tihamérral, Kállai Ernővel. A Nemzeti Szalonban 1948 januárjában Kállai Ernő által rendezett: „1948. A magyar képzőművészet újabb irányai” című kiállításon mutatta be *Lengő* című plasztikáját – amely az első mobil volt a magyar szobrászatban.³¹ A *Lengő* organikus forma volt, de vele egyidejűleg készített geometrikus *Függő konstrukciókat* is. Az 50-es években a legtipikusabb szocreál szobrászatot csinálta (*Prometheus*, 1954–57, Kazincbarcika; *Kígyós nő*, 1954, Miskolc) hajlított és kalapált alumínium lemezből, vagy domborított bronzlemezből. Bár kiplasztikai ekkor is szépek, és semmi közük sincs a szocreál álpátoszához, a 40-es évek kísérleteihez csak kb. 1958 táján tért vissza. Legkorábbi a *Madarak* c. fél-figuratív térkompozíció (1958), mely mint „díszítés”, a Mezőgazdasági Kiállítás számára állami megbízásra is kivitelezhető volt. 58-tól folyamatosan készítette papír- és fémhajtogatásait, forma-kísérleteit papírból. 1960. okt. 1. – 1961. aug. 31. között az Iparművészeti Főiskola belsőépítészeti tanszékének adjunktusa volt. „Tér és forma” címen adott elő egy speciális, maga-alkotta tantárgyat. 1962-ben négy hónapot töltött Párizsban, nagy hatással volt rá régi barátja, a francia absztrakt művészet elismert szobrásza, Sjöholm Ádám. Több külföldi pályázaton vett részt absztrakt szobrászati tervekkel. Legjelentősebb a Szmetana György építéssel közösen készített pályázat (San Francisco, városközpont), amelyben egy vízmedencéhez tartozó üvegplasztikát tervezett (1963–64). Megvalósult köztéri szobrai figuratívak. Egyik utolsó munkája a Hevesi Sándor-téri színház mennyezet-plasztikája (1965), mely egy rendkívül szellemesen kialakított absztrakt dombormű. Az állami megbízások rendszere non-figuratív művet csak díszítésként vagy „funkcionális plasztika”-ként fogadott el. Ennek ideológiáját magyar változatban Pátzay Pál fogalmazta meg: „A nem ábrázoló, az absztrakt idomszövevény mint díszítőelem a maga helyén van a szöveten, a tapétán, a vázán és más használati tárgyon való alkalmazásban, de ha berámázza magát, és az önálló mű, a teljes humánusmot megjelenítő képfestészet rangját követeli, ez a felfuvalkodott öntévesztés már a zavarodottság, a bomlás félreismerhetetlen jele” – írta hírhedt cikkében³², és ezzel meghatározta a 60-as évek művészetpolitikájának állásfoglalását a non-figuratív művészettel szemben. (Hasonló konzervatív nézeteket persze más teoretikusok is vallottak, – így pl. a nagytekintélyű Hans Sedlmayr –, csak hogy ez Nyugat-Európában nem vált egy ország művészetét megbénító kizárólagos, uralkodó elvvé!) Megyeri Barna akár a magyar non-figuratív szobrászat iskolateremtő mestere is lehetett volna. Az a körülmény azonban, hogy minden elvont plasztikai formának játszóterei mászókává, mennyezet-dekorációvá vagy hangvető fallá kellett válnia, – ez a megalázó méltánytalanság – lehetetlenné tette, hogy művészi programja túllépjen a kedvtelés körén.

Mi maradt meg ebből a sziporkázóan okos emberből és életművéből a művészet számára? A 40-es évekből a groteszk expresszív kisplasztikák és fejek, az 1958–66 közti periódusból pedig héhány *Lemezplasztika* (részben a tanítványok kivitelezésében), számtalan papír, karton hajtogatás és kivágás, mint különféle térformák, térbeli struktúrák modelljei, textilből varrt térformák, valamint rajzok, naplótöredékek és feljegyzések a művészetről. Ezekből egy olyan szobrász képe rajzolódik ki, akit nem a látvány leképzése, hanem a tér és forma egymásbahatása foglalkoztat. „Nemcsak a szobor van a térben, méginkább van a szoborban a tér” – idézte őt egy művésztársa³³, és ez elmondhatatlanul különbözött attól, amit a magyar szobrászok vallottak. Megyeri olyan volt, mintha egy idegen bolygóról érkezett volna.

Nagymúltú mérnök dinasztia (Gerster, Kauszer-családok) leszármazottjaként a matematika és a szerkesztés nem volt idegen számára a művészi alkotástól sem. A jelenségeket filozofikusan közelítette meg, az elvontság a lételeme volt, a természeti formákban is azt kereste. Az igazi szellemi kaland azonban a matematika volt a számára, a kiszámítható téri hatások és megszerkeszthető formák, struktúrák világa, a ráció öröme és esztétikai megtestesülése. Ha nyugat-európai kortársait vesszük sorra – a figuratívak közül: Avramidis (1922), Baskin (1922), Ipousteguy (1920), Koenig (1924), az absztraktok közül: A. Caro (1921), Chillida (1924), P. Consagra (1920), Kricke (1922), Meier-Denninghof (1922), Paolozzi (1924), Turnbull (1922) – megállapíthatjuk, hogy Megyeri Barna plasztikai gondolatai, azok a feladatok, amelyeket önmagának adott, igen rangos helyet biztosítanak számára a felsorolt művészek között. A tárgyokban megvalósult életművek pedig még csak össze sem vethetők.

A magyar szobrászati hagyomány zsákutcai

Medgyessy Ferenc kiállítását 1956-ban mutatta be a Műcsarnok Makrisz Agamemnon rendezésében. Maga a művész ekkor már súlyos beteg volt, 1958. július 20-án meg is halt. Tevékenyen tehát nem vett részt a hatvanas évek művészetében, a kiállítások mégis tele voltak „Medgyessy-szobrok”-kal – persze epigonoktól.

Medgyessyt a fiatalok körében a legnagyobb tisztelet övezte, olyanoktól is, akik sosem követték művészetét (Megyeri, Vigh), és nagyságát, művészettörténeti jelentőségét a szakirodalom sem vonta kétségbe soha. Még Körner Éva is – aki elsőként fogalmazott meg bizonyos fenntartásokat Medgyessy 30-as évekbeli műveivel kapcsolatban, – így írt róla: „...,ő legjellegzetesebb, speciálisan magyar művésznünk. A francia intellektuális klasszicizmusból érzékletes, valamiféle debreceni klasszicizmust alakított, mely ugyan minden periódusban némiképp színeződött – ..., lényegében egységes volt. Az érzéki élményszerű, mely művészetét táplálta, érintetlen maradt a történelmi sorsfordulóktól, forradalmaktól, diktatúráktól, faszizmustól, háborúktól, nemzeti tragédiáktól. Ebben a földhöz kötöttségében van ereje és gyengesége. Legjobb művei alapján a népies képzőművészet egyetlen nagy alakjának tekinthetjük.”³⁴

Medgyessy szobraiban egy statikus, időtlen népeszmény testesül meg, érzéki-szenzuális és egyben áhítatos tiszasággal, amely vonzó volt és artisztikus az anyag és forma természetes szépségében. Az 50–60-as évek fordulóján érthetően vált példaképpé ez a nemesen érzéki, eszményi klasszicitás a Pátzay-féle vértelen klasszicizmussal szemben. Követői azonban már csak a szobraikat nézték meg és nem magát az életet. Ebből a másodlagosságból már csak fáradt utánzás lett: durván faragott kövek, üres, elnagyolt formák. A tapintható valóság élménye hiányzik ezekből a művekből. A hatvanas évek elején azonban még láthattunk néhány olyan kisméretű szobrot, amelyek méltóak voltak Medgyessy szelleméhez. Minde-

nekelőtt **Samu Katalin** három állatfigurája ilyen. Ezeken érezzük, hogy valóban a természettel van kapcsolatuk, hogy Samu Katalinnak tényleg volt valami ösztönös, mély természetélménye. Ez persze keveredett Borsos tanításával és az archaikus kultúrák tiszteletével, bár ez a művészet mégis olyan, mintha senkitől sem tanult volna. Ezzel azonban le is zárul ez az út. Samu Katalin az évtized végére abbahagyta a szobrászatot.

Végehez közeledett egy életforma, és vele együtt egy mítosz. Az életformát olyan művek búcsúztatták, mint az *Elégia* (Huszárik Zoltán) vagy a *Búcsúzik a lovacska* (Nagy László). Medgyessy „népies képzőművészete” helyébe folklorisztikus művek léptek, és több mint egy évtized telik el, amíg a természetélmény ismét hiteles művekben ölt testet. Ez azonban már más természet, más generáció és gyökeresen más szemlélet (Samu Géza, Bukta Imre).

Családi barátság fűzte Medgyessy Ferenchez **Vigh Tamást**, aki azonban Ferenczy Béni tanítványa volt, és művészetének minden változása ellenére is az maradt. Mármost abban az értelemben, hogy ez a szobrászat is a görög tradíció folytatója, még akkor is, ha ezt nem formai értelemben teszi. „A szobrászat hagyományai helyett inkább a szobrászat szabályait akartam keresni, mert hiszen a szobrászatot úgy sem lehet fölhalálni, viszont a szobrászat szabályait mindig meg kell – nem föl, hanem meg kell – találni. Ez egy életre szóló program.”³⁵ Vigh Tamás a hatvanas években ezt a programot teljesíti ki. Ebben segíti az „új vaskor” egyik anyaga, a lemez, csak hogy ő ezt másként alakítja, mint nyugat-európai kortársai. „A teret csak a forma adhatja, egyéb nem... a meghajlított lemez tulajdonképpen meghajlított sík. Ennekem ahhoz nem volt szívem, hogy egyenesen, keményen törjem. Mert én elsősorban nem dekoratív hatást akartam elérni, hanem mintázott hatást.” Ez pedig azt mutatja, hogy Vigh Tamás magát a tér-tömeg viszonyt értelmezi másként mint a modern szobrászat, amelynek számára „a tér is anyag”. Vigh Tamás annyiban módosította a mintázott plasztikát, amennyiben a részletek elhagyásával valóban nagyvonalú formákat, összefogott tömegeket helyezett a térbe, a térrel azonban új viszonyt nem teremtett. A hatvanas évek végén zajlottak körülötte a legnagyobb pályázati botrányok (Tiszadob, Székesfehérvár). Az igazságtalanság, a közvélemény stupiditása, a szakma tehetetlensége elbizonytalanította. Művészete (1973-tól már nyíltan) más irányba fordult, és visszatért a hagyományos tematikus szobrászathoz (Krúdy, Ady). A korabeli kritikákkal ellentétben ennek a művészetnek nem a „lemezről mintázott” szobrok az igazán fontos darabjai, hanem azok a tervek, amelyekben elvont formák térbeli elhelyezésére történik kísérlet – így pl. a Kertészeti Egyetemhez készült mellvéd plasztika terve, vagy a *Burjánzás* (1971) – és a figyelemre alig méltatott *Torzók* némelyike, melyeknek nem a lemezhez, hanem az emberi testhez van közük. (Valójában kitömött zsákokról készült öntvények.) Szánandó szépségükben egy olyan emberkép rejlik, melyet nem illusztratív eszközök, hanem az anyag és a forma hordoz.

Kitérő: a köztéri szobrászat

A köztéri szobrászatról több tévhit is él a köztudatban. Az egyik ilyen alapvető tévhit az, hogy a magyar szobrászat története a köztéri szobrokból nyomon követhető, a másik pedig az, hogy a köztéri szobrászat a közösséghez szól, közösségi művészet.

Az előzőhöz csak annyit, hogy a magyar szobrászat alighanem éppen a köztéri szobrászat ellenében jött létre, míg a második tétel hamis voltát már a múlt század végén is felismerték, felfedezvén azt az alapigazságot, hogy közösség nélkül nincs közösségi művészet sem.

A historizmus korai emlékművei még valóban közakaratból és közadakozásból jöttek létre. Az Eötvös-szobrot Pest városa magáénak érezte, és jelképesen birtokba is vette, de már az ún. tíz királysobrot Ferenc József adományozta a nemzetnek. A város nem szólhatott bele abba, hogy kiknek, kik által állítsanak szobrot. Bár a közadakozás még hosszan továbbélő gyakorlat, hiszen a historizmus alkotásai nagyobb százalékban így jöttek létre, művészet és közösség (közönség) viszonya egyre inkább kérdésessé vált.

1957 és 1970 között 1734 szobrot, domborművet helyeztek el Magyarországon köztéren, középületen. Ennek anyagi háttérét rendelet biztosította, amely előírta, hogy minden beruházás meghatározott ezrelékét az épülethez kapcsolódó műalkotásra kell fordítani. A konszolidálódni akaró politikai struktúra a művészetet is beépíti a konszolidációs folyamatba. Az állam központilag irányítja a művek létrejöttét, és ezt egy intézményrendszer felügyeli. A bírálati mechanizmus a gazdasági élet gyakorlatához hasonló. Az áldemokrácia szellemében mindenről bizottságok döntenek, egyéni felelősség nincs, így hát a döntések súlytalanok. A megbízásokat munkaelosztó bizottságok adják ki, a zsűrikben a szobrászok tanácsadók, a beruházónak és a Lektorátus igazgatójának vétőjoga van, a művet az üzemeltető veszi birtokba. (Maga a terminológia is beszédes!) A pénz központi keretből származik, a művet a város, gyár, óvoda „ingyen” kapja, sokszor nem is kérte. Hiszen egy új lakótelepre inkább egy zöldszécs üzletet kérnének a lakók, mint szobrot.

A szoborállítás tehát nem belső igény. Kezdetben inkább a „nem kívánt felesleg”, később egyre jobban presztízs-kérdés. A szobrász számára pedig rettenetesen nagy csapda, hiszen a kapott feladatok álfeladatok, mesterségesen kreáltak. Nem a művészetről, hanem témákról, helyszínekről kell gondolkodnia, miközben fő szempontja, hogy elfogadják-e vagy nem azt a tervet, amellyel megpróbálta kitalálni, hogy mit is akart – ki is? Mert hát végülis kié a szobor? A művek utóélete azt bizonyítja, hogy senkié.

A köztéri szobrászat kenyérkeresetté degradálódott, amelynek feltételeit a politika diktálja. És ez nem csak az emlékművekre vonatkozik, amelyek nyíltan politikai tartalmúak, hanem minden más feladatra is. A szobrász mindig csak annyit valósíthat meg az elképzeléseiből, amennyit a művészetpolitika az adott pillanatban éppen megenged. Ezért a sok botrány és vita, a megvétőzött mű és sértett művész, – és ezért nincs jó szobor. Hiszen már maguk a visszautasított művek is eleve kompromisszumok. A hazai szoborállítási gyakorlatban és építészeti környezetben a szobor mindig csak embléma és applikáció. (Bölcsődék, óvodák, iskolák, lakótelepek, párház, OTP, tanácsház, szálloda – illetve gyárak, üzemek kaptak szobrokat, amelyeknek utalniuk kellett az épület rendeltetésére.)

„Eszttétikai” alternatívája a 60-as években: vagy alkalmazkodik a kockaházak monoton, geometrikus tagolásához, vagy ellentmond neki. Ez a lukas kagylófotelek és vese-alakú vízmedencék kora. Így szaporodnak el egyrészt a kavics-formák, és amorf sziklák, másrészt a szögletes mozdulatokba dermedt figurák. Varga Imre *Napozó fiú*-ja (Tihany, 1963) a kettőt egyesíti. Lehetetlen derékszögbe rendezi kezét-lábát, ámde aszimmetrikus talapzaton fekszik. A szobrász lassan rájön, hogy a környezetet is magának kell megteremtenie. A koráramlat is kedvez ennek: az emlékműből egyre inkább zsánerszobor lesz, a hős már nem talapzaton ágál, hanem fotelban tűnődik. A „nagy ember” emberközelbe akar kerülni, a szobor tere: színpad (Melocco: *Ady*). Mi pedig változatlanul nézők maradunk, a szobor-jelenet ugyanúgy idegen tőlünk, akár a földön, akár emelvényen zajlik. Szobor és néző olyan bensőséges kapcsolata, amit az otterlői múzeum kertjében élünk át, amikor a parkban sétálva egy útelágazásnál egyszercsak „mellénk lép” egy Giacometti-figura, a magyar valóságban elképzelhetetlen. A szobor nem része az életnek.

A hatvanas évtized kezdetekor felállítottak több olyan szobrot, amelyet korábban valaki megvétőzött. (Somogyi: Martinász, Ferenczy Béni: Petőfi; Csorba: Ady stb.), holott a ma-

guk idején már ezek a szobrok is kompromisszumok voltak. Jóvátettek hát néhány korábbi igazságtalanságot, és elkövettek számos újabbat. Az ötvenes évek naturalista figurái a hatvanas években először megnyúltak, soványak, majd szögletesek lettek. Az évtized újdonsága a lemezplasztika volt: hegesztett gölemek (Kalló: *Uránbányász*, Pécs; Varga: *Prometheusz*) és forradásos arcú portrék (Segesdi: *Fidel Castro*) tűntek fel a lakótelepeken és a kiállítószobokon. Az évtized végére „dekorációként” non-figuratív plasztika is lehetséges lett (Segesdi: burkolat az Anna presszó falán, Váci u., 1968). A csillogó krómacél mögött azonban meszszerűen nem állt ott az az ipari civilizáció, amelynek a modern szobrászatban ez az anyag a jelképe lett.

Mégis adott az ipar ösztönzést a szobrászat számára. Nem az ipari civilizáció, hanem az ipari technológia. Ez ismét azt igazolja, hogy a magyar szobrászat csak az anyagból tudott elindulni, és nem a gondolatból. 1967 őszén a székesfehérvári Könnyűfémmű meghívott öt szobrászt, hogy hat héten át legyenek a gyár vendégei és csináljanak alumínium szobrokat a nagyipari gépek és technológiák felhasználásával. Az itt készült szobrok (Laborcz: Vonulat, Schaár: Ajtók, Szabényi: Vízöntő, Varga: Beszélgetők, Vilt: Dorottya) többé-kevésbé figuratív alkotások, legalábbis abban az értelemben, hogy kiindulópontjuk valaminek a leképezése. A szobrászok gondolkodását az üzem valójában nem tudta befolyásolni, csak segítséget adhatott a már meglévő elképzelések kivitelezéséhez vagy módosításához. A szobrok ennek ellenére nagyon fontosak, az első lépést jelentik ahhoz a köztéri, jelszerű szobrászathoz, amely akkor már egész Európában általános volt. A félelem az „absztrakt” művektől azonban olyan nagy volt, hogy a szobrásztalálkozót megszüntették, a szobrokat csak a gyár területén lehetett felállítani. 1977-ben Schaár és Vilt szobra letétként az István Király Múzeumba került – tehát tíz év múlva.

A gyárak mellett működő alkotótelepek a 70-es évek közepén terjedtek el (Dunaújváros, Győr stb., korábban Bonyhád kísérletezett még hasonlóval festők számára). Lehetőséget adtak néhány jó mű elkészülésére, főleg a minimal art és új konstruktivista művészek számára, de a magyar szobrászatot ekkor már nem tudták megújítani. Ahhoz azonban nagyban hozzájárultak, hogy a szobrászat fogalma a köztudatban is megváltozott.

A kiemelt emlékművek, de még az egyszerű köztéri szobrok is a 60-as években még szigorúan figurálisak. A 70-es években már elszaporodtak a puritánabb megoldások, nem utolsósorban a csökkenő beruházási összeg hatására, de az ellentétük is, a politikai emlékművek kis figurái nagy építészeti keretet kaptak erősítésként. És ahogy az új geometrikus törekvéseket felemásan adaptálta a magyar köztéri szobrászat, ugyanúgy vette át az új figurációból is csak a külsőségeket. Elszaporodtak a pop-os tárgyi elemek mint a figurák kellékei. A 80-as években egyre csökkent a pénz. A nagy évfordulókat azonban szoborral kellett ünnepelni, így hát ugyanazt a szobrot akár három helyen is felállították. Napjaink nyíltan bevallott gazdasági csődje aztán véget vetett a háromévtizedes szobordömpingnek.

Új alapokon: a magyar szobrászati avantgarde

A magyar hagyomány konzervativizmusa, a valóságos szobrászati kultúra hiánya, az az állatszobrászat, ami a kiállításokat és köztereket előntötte, érthetővé teszi, hogy bármilyen megújulás csakis gyökeres szakítás útján volt lehetséges: kívül minden hagyományon, közéleten, intézményen és oktatáson. Az avantgarde szobrászai többé-kevésbé amatőrök. A generáció tagjai – Jovánovics, Haraszty, Csiky, Csutoros, Gulyás, Pauer – vagy kifejezetten az amatőr-mozgalomból indultak, vagy rövid ideig külföldön tanultak.

Természetesen nem csak arról van szó, hogy a 60-as évek közepén pályára lépő fiatalok kívül helyezik magukat a hazai hagyományokon. Számukra más a szobor fogalma, más a

szobrászat tárgya, és mást jelent maga a „mesterség” szó is. A szobor nem a látvány leképezése, a szobrászat tárgya nem kizárólag az emberi alak, a mesterség nem azonos a mintázással. Jovánovics György mint vendéghallgató és alkalmi munkás, 1964-ben Bécsben, az Egyetem homlokzatának árkádos folyosóján egy nedves szivaccsal tisztítja Siegmund Freud portréját, és szobrász-tanárt, igazi mestert keres. „Az európai szobrászatra a gótika óta lerakódott mohot, gyomot *csak* vegyszeres lemosással eltávolítani nem lehet... A „látás-szekta” felkent papjai a festők, szobrászok. A kép, szobor minden esetre valami „lát-szat”. A modern képzőművészet úgy tűnhet fel, mint legnagyobb részében kísérlet „elvont elképzelés” és „érzéki észlelet” kibékítésére: diadalmaskodhat-e a szellemiség az érzékiben?”³⁶

Tanult Debrecenben, Budapesten, Bécsben, Párizsban – de sehol sem találta meg azt, amit keresett. „Nem mestereim vannak, hanem minden, ami idáig megtörtént, amiről én legalábbis tudomást szereztem: a mesterem volt, ebből válogattam.”³⁷ Ebben a „minden”-ben azért mégis csak voltak döntő mozzanatok, így pl. M. Duchamp művei. Ezek nyomán lett egyértelmű a számára, hogy a művészet tárgya bármi lehet: a műalkotás – a gondolat. Ugyanígy érdektelen a mű elkészítésének módja is. Ma már hihetetlen, hogy micsoda bátor lépésnek számított, ha valaki nem mintázta, hanem a tárgyról vagy a modellről öntötte le a szobrot. (Gondoljunk Vilt és Schaár dühös vitáira.)³⁸ A magyar szobrászatban, amely mindig az anyagszerűsége és a technikára koncentrált, ez dilettantizmusnak, sőt csalásnak tűnt. Olyannyira, hogy Jovánovics nem is merte mindjárt megtenni. Az első fejek (*Bourbon fáraó*) még mintázott tanulmányfejekről készültek, de olyan élethűek, hogy senki sem hitte el neki. (Megismétlődik tehát Rodin esete az Ércorszakkal!) A valóság és az igazság ellentéte azonban – amely finoman benne rejlik ezekben a művekben – új, sajátosan kelet-európai tanulságokat is kifejez. Így ezek a fejek messze többet jelentenek, mint egy pályakezdő művész technikai kísérleteit. A gipszöntés Jovánovics számára ma is a kizárólagos technika – tehát közel negyedszázada. A technikának ez a nagyon tudatos kiválasztása sajátos látásmódot fejez ki. Számára a szobor nem a térbe helyezett tömeg (mintha pl. agyagból mintázta volna), hanem egy burok, egy héj, amely mögött nem „sejlik fel” a valóságos test. Nincs test, drapéria van csak, egy vékony felület, melyet olyan gondosan és tökéletesen alakít ki, mint a nagy barokk stukkátorok.

A 60-as évek végén készült három figurával (*Részlet a Nagy Gilles*-ből 1967–68, *Ember*, 1968; *Fekvő figura* 1969) le is zárul a figuratív periódus, megmarad viszont a gondolati mag: az ambivalencia. A magyar szobrászat történetében – ilyen nyíltan és programszerűen – először.

És itt talán az egész tanulmány leglényegesebb pontjához érkeztünk el, ahhoz, hogy az alapvetően szenzuális és anyagcentrikus magyar szobrászatba, mely mindig azt tekintette céljának, hogy egyértelmű eszményeket adjon, belép egy olyan gondolati, filozófikus vonás, amely dualista, amely a „vagy-vagy” „is-is” lehetőségét prezentálja. Ezt fejezi ki az 1970 tavaszán Nádler Istvánnal közösen rendezett Fényes Adolf-termi kiállításon bemutatott, a helyiség alaprajzát megismétlő, environment plasztika, majd a címükben is a kierkegaard-i Vagy-vagy-ot viselő „extatikus cégér”-ek. 1970 tehát manifeszt módon is fordulat a magyar szobrászatban, bár ezt valóban csak utólag vagyunk képesek regisztrálni.

Az a fajta tudatosság, sokoldalú intellektuális igény és filozófiai tájékozottság, amely Jovánovics sajátja, a magyar avantgarde többi szobrászát kevésbé jellemzi. Sokkal inkább ösztönös, bár kétségkívül nagyszerű rátalálásokról van szó a legjobbak esetében is.

Haraszty Istvánt a hatvanas évek végén különféle lakásművészeti lapok, sőt a TV is bemutatta, mint egy játékos ezermestert. Olyan, mint Maurizio Nichetti filmjének, a „Ratataplan”-nak a főhőse.

Haraszty géplakatos volt, majd ipari tanulókat oktatót ugyanerre a szakmára. Járt Laborcz Ferenchez hat éven át a Dési Huber-körbe, ahol megtanult fejet mintázni, sőt aktot is, de erre semmi szüksége sem volt. „Az én igazi birodalmam: a gépek. Ha tehát én a művészet terén szeretnék a meglevőhöz hozzátenni valamit, akkor bolond lennék, ha nem éppen azt csinálnám, amihez a legjobban értek. Gépet tudok a legjobban csinálni.”³⁹ A hatvanas évek nikkelezett fémkonstrukciói, színesen villogó gépcsodái és elegánsan nagyvonalú, színes jel-plasztikái között kijózanítóan hatnak Haraszty praktikus szempontjai: „Nem azért festem be a vasat, hogy szép legyen, hanem, hogy ne rozsdásodjék.”⁴⁰ Első mobiljai a *Kabócák* és *Libikókák* még tényleg a játékokhoz állnak közel, szeliemes, mozgó konstrukciók, a haszontalan dolgok értelméről szólnak. Bár később is folytatta az ilyen típusú mobilokat, az igazi művek már az értelmesnek vélt dolgok haszontalanságát tárják elének. 1970-től, a *Fügemagozótól* kezdődnek azok a szobrok, amelyeket konceptuális objektnek nevez, és amelyek működésük során nem termékeket gyártanak, hanem a „beléjük táplált gondolatokat őrlik”.⁴¹ Haraszty művészetét nehezen köthetnénk a kinetika valamelyik fázisához – Caldertől Schöfferen át Tinguely-ig – bár csinált mindenféle mozgó szobrot. Szellemiségükben még leginkább Paolozzi nem mozgó, korai munkáival rokonok, az állszerszámgépekkel és meddő elektronikus számítógépekkel. Haraszty zörgő-mozgó szerkezeteinek, de főleg iróniájának nagyon is hazai gyökerei vannak, – ez lesz nyilvánvaló majd a 70-es évek műveiben (*Mint a madár*, 1972, *Eredménykijelző automata*, 1974, *Eltájoló*, 1976).

Mind Jovánovics, mind Haraszty művészi útját meglehetősen személyesnek kell tekintenünk, már indulásuktól fogva is. Csiky Tibor szobrászata azonban már besorolható valamilyen egyetemes irányzatba, vannak megtanulható normái és átadható módszerei. A hatvanas években persze ez még nem volt sejthető. Fizika-matematika szakos volt, majd magyar-történelem szakra ment át, 16 éven át tanított. Kedvtelésből kezdett szobrászkodni, művészeti tanulmányokat nem folytatott. Kezdetől absztrakt szobrokat csinált, amelyek a hatvanas évek közepétől lépnek ki a dilettantizmus köréből. Ebben nagy szerepe van annak a szellemi körnek, amelybe Csiky belekerült (Molnár Sándor zuglói köre), és a Korniss Dezsővel, Mezei Árpáddal, Veszelszky Bélával kötött barátságnak (1964-től). Ehhez járultak természettudományos és filozófiai tanulmányai, melyekkel összefüggésbe tudta hozni művészi ambícióit. A hatvanas évek második felében készített *Struktúráit* (mozgás-hullámterstruktúrák) a kvantumtérelmélet inspirálta. Ezek a fadomborművek bizonyos elemi részecske mozgások leképezései. Művészettörténetileg pedig absztrakt művek, akárcsak az *Organikus struktúrák*. Leginkább a francia absztrakt festészethez és szobrászathoz állnak közel. Tehát nem kompozicionális értelemben struktúrák, ahogy ezt majd a hetvenes évek művészete kialakítja, mégis újító jelentőségűek, mert a nyitott kompozíció felé vezetnek. Különösen szembetűnő ez akkor, ha a korszak épületplasztikaival, a keretbe foglalt kis jelenetekkel vetjük össze őket. Csiky magát a domborművet, a lehatárolt felületet értelmezi másként, mint a magyar szobrászat. 1969-től polírozott bronzból is kivitelezi a műveit (*Mozgás* I–II.), amelyek fényjátéka, a tükröző felületek színessége új elemmel gazdagítja a plasztikai hatásokat. Csiky a 70-es években egy rövid konceptuális periódus után (1973), amelyben az „objektív valóság struktúráit” kereste meg, a minimal arthoz köthető műveket csinált. Jelentős tanítványi kört alakított ki, a magyar szobrászatban van Csiky-iskola. Művészetének az avantgarde konstruktivista hagyományaival van szellemében a legtöbb kapcsolata, amennyiben a formák és anyagok egzsátságával az „egyetlen igazság”-ot, magát a törvényt akarta kifejezni. Erre inspirálta természettudományos érdeklődése, de „gyakorló moralista”⁴² mivolta is. Ez utóbbi értelemben Csiky lett a legközvetlenebb folytatója a kassági tradíciónak, a magyar avantgarde utópikus etikai világképének.

Csutoros Sándor, de még inkább Gulyás Gyula a hatvanas években még épp hogy jelentkeztek. Mindketten az amatőrmozgalomból indultak. Csutoros szobrász-restaurátor volt a Szépművészeti Múzeumban. Első szobrai archaizáló figurák, bazaltból faragva, majd faszobrokat készített. Ezeken már erősen stilizálta az emberalakot, kicsit az idOLOKRA vagy Hans Arp szobraira emlékeztetően. Ehhez járult rövidesen a népművészet, a Szamos- és tiszaháti temetők kopjafáinak hatása, és a paraszti tárgykultúra anyagai (kötél, lószőr stb.). Az asszociációk és a tárgyra utaló elemek fokozatos kiküszöbölésével egy olyan non-figuratív szobrászathoz jutott el, amely a tömegek és formák viszonyát fejezi ki. „Az új plasztika a tiszta szobrászi elemek egymáshoz és a fényhez való viszonyuk, téri vonatkozásuk megszervezése. Telt-üres, gömbölyű-szögletes, tompa-éles, kicsi-nagy, emelt-mélyeszett formák közötti kapcsolatok ... a szobor és a külső világ között nincs közvetlen kapcsolat. Nem egyazon rendszerhez tartoznak. A szobor ... egy belső rendteremtés vizuális élményét – szabadság élményt ad.” – írta 1968-ban⁴³. A különféle anyagok hatását ő is kipróbálta, ugyanazokat a formákat fából és polírozott bronzból is megcsinálta. A legjobb a függesztett plasztikák, amelyek nem annyira a formák rendjével, mint inkább magával a függesztés tényével hoztak új szempontot a magyar szobrászatba (*Függő formák*, I–III., 1966; *Részcsüngő*, 1968, *Gömbornamentika* 1971.) Csutoros a hetvenes években is sok mindent csinált térszervezési kísérletektől – színpadi díszletekig. A konceptuális környezet-alakítás éppúgy foglalkoztatta, mint a filmszerep (Bódy Gábor Amerikai Anzix-ában alakította a főhőst vitathatatlan hitelességgel), míg a 80-as években ismét a népművészethez tért vissza, de már egy mágius jelentésrendszer kialakításának reményében.

Gulyás Gyula a generáció legfitalabbja. Autodidakta, aki több mint egy évtizeden át dolgozott Vilt Tibor mellett. Viszonylag hamar megtalálta azt az elemi geometriai formát – a kockát –, amely mint plasztikai és konceptuális alapegység, hosszú időre frappáns kifejezőeszköz lett számára. A történelem is besegített neki, hiszen a 68-as diákr.ozgalmak az „utcakő”-nek ismét megadták azt az aktuális politikai jelentést, amellyel ez a tárgy válhatott a „nagy szimbólumok” poros kelléktárából. Gulyás legjobb művei a 70-es évek első felében készült „utcakövek”. Ezeket mutatta be 1974-ben a Petőfi Irodalmi Múzeumban Vilt Tiborral közösen rendezett kiállításán, amellyel mintegy belépett a hazai avantgarde szobrászatba. Az évtized második felében a minimal art, illetve a strukturális törekvések felé közeledett, de több művében megmaradt a konceptuális-ironikus utalás. Ez azonban már a 70-es évek művészetéhez tartozik. 1969–70-ben Gulyás még teljesen kezdő, aki azzal kelt feltűnést, hogy talapzatra állít egy egyszerű térszervezési formát, egy kockát. És ez akkor Magyarországon merész tett volt.

Pauer Gyula azonban ennél még merészebb volt, ő ugyanis egy „pszeudo”-kockát állított ki. Pauer díszítő szobrászatot tanult. A hatvanas évek közepén még Giacometti hatását mutató figurákat csinált, majd absztrakt szobrokat (*Reláció*, *Szobor*), amelyek bordákra, csontokra emlékeztettek. Részt vett a bonyhádi művésztelepen, és csinált plasztikát használt lavórokból is. Igazi műve azonban a „pszeudo”-gondolat bevezetése a művészetbe, melynek jelentősége művészetfilozófiai. „A *Pszeudo* szobor plasztika, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja.” – írja az 1970-ben rendezett Pszeudo-kiállítás manifesztumában.⁴⁴ A „pszeudo” nagy síkon (fal), illetve testeken megjelenő felület, amely ellentmond az adott tárgy minden valóságos meghatározójának. Szorosan vett plasztikai jelentősége az, hogy a szobrászat két alapvető lehetőségét, a tapintáson alapuló haptikus és a látáson alapuló optikai tapasztalatot egyesíti és egyben össze is zavarja, meg is semmisíti. A pszeudo-plasztika azonban ezen jóval túl is lép, hiszen „önmagát leplezi le, mint hamis képet”, „az igen és a nem dialektikus egységében önmagán túl a világba mutat, de vissza is tér önmagába”.⁴⁵ A hamisnak és az eredet-

tínek, a látszatnak és a valónak egyazon tárgyban megtestesülő képe a manipulációról, mint a létezés legaktuálisabb kérdéséről, de az ahhoz való alkalmazkodásról is szól.⁴⁶

Ha egymás mellé tesszük Jovánovics, Haraszty és Pauer 1970-es műveit, világossá válik, hogy mindhárman ugyanarról szólnak: a jelen álságos, visszajára fordított, manipulált voltáról.

*

Egyelőre nem lehet pontosan kijelölni az időben, hogy mit nevezünk „hatvanas évek”-nek, így hát azt sem, hogy mi történt akkor a művészetben. A Magyar Nemzeti Galéria tervezett kiállítása két dátum közé szorítja az évtized művészetét: az 1957-es Tavaszi Tárlat és az 1970 decemberi „R-kiállítás” közé. Ez a lehatárolás ugyanolyan rossz, mint mindenfajta más önkényes korszakolás, mégis kijelöl bizonyos határpontokat. Ezek persze sokkal inkább a politika, mintsem a művészet állomásai, és már ezzel a ténnyel is kifejezésre jut, hogy a művészet mennyire nem volt autonóm, hogy minden – a tudomány, a termelés, a művészet, az egész élet – a politika vetületében ítéltetett meg. A Tavaszi Tárlat egy pillanatra megengedte, hogy felszínre bukkanjanak a modern törekvések „nagy öregei”, akiket ugyan ismét el lehetett hallgattatni, de letagadni már nem. Az „R-kiállítás” pedig összefogta – legalábbis szimbolikusan – az öregeket és a pályára lépő fiatalokat, akiket időnként be lehetett tiltani, mégis egyre inkább el kellett tűrni. A közbeeső másfél évtized – generációváltás a magyar művészetben, és ez a fontos.

A hatvanas évek olyan átmeneti kor, amelynek kezdetén a magyar művészet jelenségei (művek, anyagok, technikák stb.), még megnevezhetők a hagyományos, szinte 19. századi fogalmakkal, a végén azonban már nem. A magyar művészetre ekkor már mindazok a meghatározások érvényesek, amelyeket a kortárs európai-amerikai művészet használ. Vannak assemblage-ok és kinetikus művek, happeningek és fotográfikák, konceptuális és minimal art művek. A plasztikai problémák olyan expanziójának lehettünk tanúi, amelyek túlnőttek a műfaji besorolás lehetőségén, és párhuzamosak a kortárs nyugati művészettel. Olyan művek, mint Lakner László *Rózsája* vagy *Vérző láb* című plasztikus képe, Attalai Gábor függesztett textil-csíkjai, Keserü Ilona vászondomborításai, Méhes László és Konkoly Gyula tárgy-együttesei ennek jellegzetes bizonyítékai. Az évtized második fele talán a legdinamikusabb korszak a magyar művészet történetében, a szobrászatban pedig mindenképpen.

Ebben a nagy változásban azért sokminden kimaradt. Elsősorban az az elvont, „tisztá szobrászat”, amely a 20. századból legalább félévszázadot átfogott, és amelynek különféle lehetőségei csak épp hogy felsejlenek Megyeri Barna töredékeiben. A magyar szobrászattól hiányzik a tér önfeledt élménye, azok a plasztikai evidenciák, amelyekkel egy szobor valóban birtokba veszi a teret. Ezáltal a szobrászati gondolkodásból is hiányzik valami, mégpedig az, hogy a szobor nem a tömeg, hanem a *tér* művészete. Mire a magyar szobrászat kezd magára találni a hatvanas évek végén, ez már nagyon is kimunkált probléma. Az egyetemes művészet ekkor már túl az absztrakción az újfiguráció irányába fordult. És persze kimaradt az 50-es 60-as évek fordulójának nyers, brutális fémszobrászata is, amelyre Pauer néhány korai műve jelent csak kísérletet. A modern szobrászatnak ezek a fontos állomásai nemcsak a kiállításokról, hanem a gondolkodásból, a gyakorlatból, az ízlésből is hiányoznak.

Vannak persze meglepetések is. Így mindenekelőtt a függő szobrok sora (Megyeri, Jakovits, Csutoros). Mind az imitatív formák, mind a spekulatív konstrukciók olyan új szemléletet jelentenek, amely szakít a szobor akadémikus fogalmának legtovább fennmaradó jellemzőjével és a súlynak, a nehézkedésnek a legyőzésével tagadja a földdel való tektoni-

kus viszonyt. A szobrászat elvont problémái közül erre reagált legérzékenyebben a magyar művészet.

Húsz év után visszatekintve a 60-es évekre örömmel regisztrálhatjuk, hogy a mozgó szerkezeteknek az az agyafürt-ironikus változata, amelyet Haraszty István Fügemagozója indított el, a mai napig kontinuos. Bukta Imre vagy Lois Viktor tökéletesen működő hiábavaló gépeiben a kinetikának ugyanaz a „magyar modellje” él tovább, amelyre Haraszty érzett rá.

JEGYZETEK

1. Válogatás húsz év szobrászati irodalmából: RITCHIE, A. C.: *Sculpture of the twentieth Century*. New York, 1953; GERTZ, U.: *Plastik der Gegenwart*, Berlin, 1953, 1964; TRIER, E.: *Moderne Plastik von Rodin bis Marini*, Berlin, 1954; uő.: *Figur und Raum*, Berlin, 1960; GLEDION-WELCKER, C.: *Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*. Stuttgart, 1955; PLATTE, H.: *Plastik (Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. 2)*, München, 1957; HOFMANN, W.: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1958; SEUPHOR, M.: *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, 1959; SELZ, J.: *Modern Sculpture: Origins and Evolution*. New York, 1963; READ, H.: *A concise history of modern sculpture*, London, 1964; *A modern szobrászat*, Bp., 1968; BADT, K.: *Raumillusionen und Raumphantasien. Wesen der Plastik*, Köln, 1964; GOLDWATER, R.: *What is Modern Sculpture?* New York, 1969; FUCHS, H.: *Plastik der Gegenwart*, Baden-Baden, 1970; HAMMACHER, A. M.: *L'évolution de la sculpture moderne. Tradition et innovation*. Paris, 1971; ELSEN, A.: *The partial figure in modern sculpture from Rodin to 1969*, Baltimore, 1969; uő.: *Origines of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New York, 1974.
2. TRIER, E.: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1971, 1979, 1984.
3. Ilyen volt pl. REDSTONE, L. G.: *Art in Architecture (New York, 1968) c. könyve*, mely a hatvanas évekre igen jellemző, az absztrakt szobrászat idején eleven és aktuális problémát, a modern építészeti és a társzművészetek lehetséges kapcsolatát mutatta be.
4. Érdekességgéppen: 1967-ben ismét megjelent Palágyi Menyhért: *Neue Theorie des Raumes und der Zeit* (Leipzig, 1901) c. könyve, ezúttal Darmstadtban.
5. ALBRECHT, H. J.: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewusstsein und künstlerische Gestaltung*. Köln, 1977.
6. READ, H.: i. m. 231.
7. GERTZ, U.: i. m. *Zweite Folge*. 1964. 8.
8. A minimum hódításai. (Schrammel Imre keramikumművész, 1981) In: ROZGONYI I.: *Párbeszéd művekkel*. Bp., 1988. 250.
9. PERNECZKY G.: *A magyar szobrász dilemmája*. In: *Tanulmányút a Pávakertbe*. Bp., 1969, 305.
10. Felelősség az értékmegőrzőben. (Borsos Miklós szobrásművész, 1955) In: ROZGONYI: i. m. 309–313.
11. BORSOS M.: *Visszanéztem félutamból*, Bp., 1971. 302.
12. BORSOS: i. m.: 306.
13. PÁTZAY P.: *A szobrásznevelés elvi és gyakorlati terve*. (1954) In: *Alkotás és szemlélet*, Bp., 1967. 78–91. Az idézetek ebből az írásból valók.
14. PÁTZAY P.: *Korunk esztétikai zűrzavara (Kortárs, 1962/12. 1863–70) Újra közölve: i. m. 13–22.*
15. RABINOVSKY M.: *Kerényi Jenő újabb szobrai*. Magyar Művészet, 1948. szept. In: *Két korszak határán*. Bp., 1965. 224.
16. Emlékezés Erdélyi Attilára. Lejegyezte: V. Kiss Margit. Új Auróra, 1979/2. 81.
17. NAGY I.: *Avantgarde és nemzeti hagyományok a magyar szobrászatban*. Ars Hungarica, 1988/1. 33–42.
18. Vilt Tibor (1966). In: FRANK J.: *Szörbirt műtermek*. Bp., 1975. 93–95.
19. A boldogító szerkezet (Vilt Tibor szobrásművész, 1956). Rozgonyi: i. m. 346–351.
20. Pesti Hírlap, 1930. jan. 12. A KUT kiállításáról.
21. Schaár Erzsébet (1967). In: Frank J.: i. m. 111.
22. GOETHE, J. W.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 13, Schriften zur Kunst. hg. von Christian Beutler, Zürich, 1954. 735. Idézi: TRIER, E.: i. m. 130.
23. FRANK J.: i. m. 112.
24. Jakovits – önmagáról. (részletek Körner Évához írt leveléből)
25. Bálint E.: *Jakovits József szobrairól. Tér és Forma*, 1947/1. 21–23.
26. Alfréd Lörcher (1875–1962) kiállítását 1988 decemberében rendezték meg Berlinben, a Nationalgalerie-ben.
27. Berczeller szerkesztési rendszerének részletes elemzését lásd: BEKE L.: *B. R. szobrászata*. Ars Hungarica, 1985/2. 205–212.
28. Berczeller Rudolf (1969). In: FRANK J.: i. m. 243.
29. Forgács Éva előszava Jakovits József szobrásművész kiállításához. MNG. 1983. kiáll. katalógus, számozatlan oldalakkal.
30. n. n.: *Ár és fizetség. Élet és Irodalom*, 1971. szept. 11.
31. MEGYERI B.: *Lengő, 150x120 cm. fémlemez. Megsemmisült az Építész Pincében*.
32. Pátzay: i. m. 14.
33. Szinte Gábor emlékezése Megyeri Barnára. In: M. B. emlékkiállítása. MNG 1971. Katalógus, számozatlan oldalakkal.
34. KÖRNER É.: *Periodizáció és művészet-történet. Kritika*, 1969/5. 27–28.
35. Szándék és anyag párbeszéde (Vigh Tamás szobrásművész, 1965) In: ROZGONYI: i. m. 278–284. A további idézetek is ebből a beszélgetésből valók.
36. JOVÁNOVICS GY.: *Wotrubaról*. Művészet, 1973/3. 11.

37. Látogatás Jovánovics György szobrásművész műtermében (Kérdező: Szabadi Judit). A Magyar Rádió adása 1980. május 5-én 20^h20-kor az URH adón. MTA MKCS Adattár.

38. Wilt Pál interjúja Vilt Tiborral. In: V. T. emlékkiállítás katalógusa 6. oldal. Székesfehérvár, Csók Képtár, 1986.

39. Kovalovszky Márta és Haraszty István beszélget. Szemelvények a TV Művészeti Magazin 1977. június 29-i adásából. Látóhatár, 1977. október, 223–224.

40. Haraszty István (1971) In: FRANK: i. m. 349.

41. Lásd: 39. sz. jegyzet.

42. KONRÁD GY.: Halotti beszéd Csiky Tibor szobrai és barátai között. Elhangzott a „Meditáció VI” kiállítás megnyitásán, 1989. április 6-án.

43. Csutoros Sándor kiállítása az Orvosegységügyi Dolgozók Szakszervezetének székházában. 1068. nov. 9–23. Katalógus.

44. PAUER GY.: Az első pszeudo kiállítás manifesztuma (1970. okt.) In: Tendenciák 5. 1970–1980. kiállítási katalógus.

45. PAUER: i. m.

46. Pauer „pszeudo”-fogalmát széles művészettörténeti és művészettudományi összefüggésbe állította: SZILÁGYI J. GY.: Legbőlcsebb az Idő. Bp., 1987. 47–48.

Ildikó Nagy: Tradition und Erneuerung. Die Wende in der ungarischen Skulptur in den 1960er Jahren

Obwohl die totale Diktatur des Stalinismus in den sechziger Jahren schon beseitigt war, wurde die Autonomie der Kunst noch lange nicht wiederhergestellt. Der Bereich der Kunst stand nach wie vor unter politischer Lenkung, diese war jedoch schon zu gewissen Zugeständnissen gezwungen und so konnten die modernen Bestrebungen nicht mehr ganz unterdrückt werden.

Die sechziger Jahre stellten also eine charakteristische Übergangszeit dar, in der die progressiven Bestrebungen der vorherigen Jahrzehnte – wenngleich nur allmählich und durch ständige Kämpfe – publik werden konnten und nach der völligen Abgeschnittenheit bekam man nach und nach auch auf die zeitgenössische moderne Kunst Ausblick. Die Generation der Künstler, deren Laufbahn in der Mitte der sechziger Jahre begann, gelangten bis zum Ende des Jahrzehntes zur Reife. Die mentalitätsmäßige und formliche Erneuerung, die durch die moderne Kunst im vorherigen halben Jahrhundert erarbeitet wurde, ist in ihren Arbeiten völlig natürlich anwesend und wirksam. Der immer wieder unterbrochene Zug der Avantgarde in der ungarischen Kunst wird ab ihrem Auftreten kontinuierlich und die ungarische Kunst von grundsätzlich sensualistischem Antrieb wird somit zu dieser Zeit eine wirklich moderne und intellektuelle Kunst.

Die sechziger Jahre sind in der Geschichte der ungarischen Bildhauerkunst das dynamischste Jahrzehnt. Die angehenden Künstler dieser Zeit erkennen, sofort, daß sie nicht einmal die edelsten Traditionen der ungarischen Bildhauerei (Tibor Vilt, Erzsébet Schaár) fortsetzen können, daß sie von ganz neuen Grundlagen ausgehen müssen. Keiner von ihnen hat Hochschulabschluß, sie gehen also an die Bildhauerei nicht vom Handwerk, sondern vom Denken und der Artikulation her heran. Für sie ist das Bildwerk keine Abbildung des Gesehenen, der Gegenstand der Bildhauerei ist nicht ausschließlich die menschliche Figur und das Handwerk ist nicht identisch mit der Modellierung. Nach den vereinzelt und unterdrückten Versuchen der früheren Jahrzehnte (Barna Megyeri, János Maróthy) findet die nonfigurative Plastik durch die Tätigkeit dieser jungen Leute ihre Existenzberechtigung (Tibor Csiky, Sándor Csutoros, Gyula Gulyás). Mit ihnen erscheinen die Kinetik (István Haraszty) und auch die tief philosophische Objektkunst, deren Manifestationen Elemente der Pop-art und der Concept-art gleichermaßen aufweisen und sowohl zu den allgemeinen philosophischen Fragen des Seins als auch zum aktuellen ungarischen Dasein Bezug haben (György Jovánovics, Gyula Pauer). Die ungarische Bildhauerkunst trat am Ende des Jahrzehntes nicht nur aus ihrer Isoliertheit, sondern auch aus ihrem Provinzialismus heraus. Dies geschah im allerletzten Augenblick, als die „abstrakte Vorstellung“ und die „sinnliche Wahrnehmung“ noch in Einklang gebracht werden konnten und das Kunstwerk die objektivierte Form noch nicht aufgab. In den darauffolgenden anderthalb Jahrzehnten ist über eine Bildhauerkunst in gattungsmäßigem Sinne kaum zu sprechen.

Kerny Terézia – Zakariás János

MYSKOVSKY VIKTOR „MAGYARORSZÁG RENAISSANCE STÍLÚ MŰEMLÉKEI” CÍMŰ RAJZALBUMÁRÓL

Az Országos Műemléki Felügyelőség Könyvtára a főlíás méretű könyvek között, a 7296-os leltári számon egy rajzalbumot őriz, amely a hazai szakirodalom figyelmét mindeztől elkerülte.¹

A kartondobozban tárolt papírlapok száma 203 darab. Valamennyi tusrajz, esetenként lavírozva. Az egyes ábrák alatt rövid magyar és német nyelvű feliratok olvashatók. Méretük: 46×32 cm. Címlapján kívül, amely szerzőjének nevét és készítésének idejét (1905) elárulja, semmiféle melléklet, kézirat nem található benne. Az OMF jogelődjének, a Műemlékek Országos Bizottságának iratanyagában azonban fennmaradt néhány dokumentum, részletes tájékoztatást nyújtva a megjelenése körüli akadályokról, huzavonákról.² Kiderül mindezekből, hogy a hatalmas mennyiségű képanyagot Myskovszky Viktor egy később megírandó monográfia illusztrálására szánta, s ezeket 1904. (!) december 22-én nyújtotta be a MOB-hoz elbírálásra.³

A Bizottság Éber László előadót kérte föl az anyag áttanulmányozására, aki lelkiismeretesen utánanézett valamennyi rajznak. Kutatásai szerint a 203 tételből mindössze 53 rajz ismeretlen, de ezek szerinte nem is különösen jelentősek.⁴ Éber jelentése alapján a MOB elutasította Myskovszky kérvényét, majd továbbította a Magyar Királyi Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumba.⁵ Miután ott a bürokrácia útvesztőjében évekig elakadt, az ügy csak 1908-ban bukkant föl ismét, immár az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumban. Myskovszky ugyanis nem nyugodott bele a MOB döntésébe és a fenti intézménynek próbálta munkáját megvétele felajánlani.⁶ A múzeum igazgatója, Kammerer Ernő a Minisztériummal történt számos levélváltás után végül is elzárkózott a kérelem teljesítésétől.⁷ A további intézkedéseknek Myskovszky halála vetett véget. Fia, Myskovszky Ernő, édesapja hagyatékát a MOB gyűjteményeibe juttatta. Levelében azonban nem esik szó a reneszánsz rajzokat tartalmazó dobozról.⁸ Néhány évvel később Gerece Péter készített jegyzéket a terjedelmes hagyatékáról, ahol szintén nem szerepel ez az anyag.⁹ A lapok sorsa nagy valószínűséggel a következőképpen alakult: Myskovszky halála után még évekig a Szépművészeti Múzeumban hányódhattak, majd miután az intézmény gyűjtőköréből kiestek, kerülhettek át az ugyanazon épületben székelő MOB Könyvtárába.

Az egykor szigorúan megbírált, kiadástól eltanácsolt rajzokról (és általában Myskovszky munkásságáról) ítéletünk mára jórészt megváltozott. Noha a szerző számtalan esetben eltért a műszaki rajzok, helyszíni felvételek minimális követelményeitől, főléjük esztétikai szempontokat helyezve; ezek a felvételek mégis felbecsülhetetlen értékű dokumentumok. Olyan emlékekről őriznek információkat, amelyek jelentős része az elmúlt csaknem egy évszázad alatt tökéletesen megsemmisült, vagy azóta sem készült róla felvétel. Valamennyi bemutatására nincs lehetőségünk, de a kiválasztott 14 lap talán bepillantást enged Myskovszky koncepciójába, munkamódszerébe.

A függékben közölt MOB Iratokat az egykori helyesírás szerint közöljük kronológiai sorrendben. Az olvashatatlan részeket pontozással, a kiegészítéseket szögletes zárójellel jeleztük.

JEGYZETEK

1. A szlovák művészettörténetírásban Vendelin Jankovič emlékezett meg róla: JANKOVIČ, V.: Viktor Myskovszky. Monumentorum Tutela Ochra-ne Pamiatok X. (1973) 122–123.

2. Az ide vonatkozó dokumentumokat az OMF Könyvtára őrzi. Említésük a továbbiakban: MOB Iratok. Jelzésük a következő: 1904/744; 1905/87; 1905/610; 1905/613; 1908/185; 1908/608; 1909/658; 1909/794. (Az 1905/610. és az 1908/185. számú irat kiselejtezve.)

3. MOB Iratok 1904/744.

4. MOB Iratok 1904/744; 1905/613.

5. MOB Iratok 1908/608.

6. MOB Iratok 1909/658.

7. MOB Iratok 1909/794.

8. MOB Iratok 1910/506.

9. Gerece P.: Myskovszky Viktor hagyatékának leltára. Budapest, 1913. Kézirat. OMF Könyvtár, ltsz.: 248.

FÜGGELEK

1. MOB Iratok 1904/744.

A beadvány száma: 541. b. eln. 1904.

kelte: XII/22. 1904.

beérkezése: XII/30.

A mellékletek száma: 7 db és 1 láda rajza

Határidő: 1905. február 1.

Utóirat száma: 87/1905.

Exp. 1905. február hó 10-én, augusztus 16-án

Vallás-és Közoktatásügyi Miniszter

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” címen megírandó művének kiadása tárgyában leadott kérvényét a beküldött rajzokkal együtt véleményezés végett leküldi.

(.....)

Átvette: Dunka Lajos

(Miután ő már hasonló művet adott ki, nézzük előbb meg, hogy mennyivel növeli elő a költségeket. A miniszter úr ő maga 1905. május 24-én Mysk. művét elvitette.

Éber

[Utólagos bejegyzés ceruzával]

I.

Nagyságos Myskovszky Viktor úr

nyug. tanár, a M. Tud. Akadémia és a Műemlékek Orsz. Bizottsága tagjának, stb.

Kassa

Mielőtt „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című, Nagyságod által a vallás- és közoktatásügyi minister úrhoz intézett és bizottságunknak véleményezés végett küldött mű kiadása iránt kérvényére érdemleges jelentést tennénk, kérjük Nagyságodat „Magyarország középkori és renaissance stílusú műemlékei” cím alatt 1885-ben megjelent hasonló műve kiadásánál szerzett tapasztalatai alapján bizottságunknak a kiadandó mű hozzávetőleges költségei iránt tájékoztatni szíveskedjék.

Kelt Budapesten, 1905 január 17.-én tartott rendes ülésünkből

Éber.

II.

A nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi Minister úrnak

Myskovszky Viktornak „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” címen megírandó műve iránt s bizottságunkkal benyújtott kérvénye mellől f. é. május 24-én állítólag a minister úr önagyméltósága rendeletéből rövid úton a ministeriumba visszavitetvén, s hozzánk mindeddig vissza nem küldetvén, a Magas Ministerium értesítését kérjük, hogy az ügyet tovább tárgyaljuk-e vagy sem.

Bpest, 1905 VII/29.

(.....)

Magyar Kir. Vallás-és Közoktatásügyi Miniszter

514/ eln. szám

Határidő: 1905. febr. 1.

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” címen megírandó művének kiadása

írigyában hozzám intézett kérvényét, az általa beküldött rajzokkal együtt, szíves véleményezés végett visszavárolag tisztelettel megküldöm a Bizottságnak.

Budapest, 1904 évi december hó 22-én.

A miniszter meghagyásából:

(.....)
osztálytanácsos
elnöki titkár.

7 db és egy faládában rajzok.
[Utólagos bejegyzés ceruzával]

Myskovszky Viktor albumának tételei Éber László irodalomjegyzékével

- | | |
|--|--|
| 1/ Báthory Miklós emléktáblája | ? |
| 2–4/ Részletek Mátyás király palotájából | <i>Éber</i> cikke, Arch. Ért. 1898; <i>Hauszmann</i> díszműve; <i>Divald</i> : Bpest művészete |
| 5/ Részlet Mátyás címerével | <i>Myskovszky</i> : Renaissance; <i>Éber</i> : Budapest régiségei 1904. |
| 6/ Részlet Aragónia címerével | u.o. |
| 6/ Részletek Mátyás palotájából | u.o. |
| 7/ Részletek Mátyás címerével | Arch. Ért. 1888. szép fénynyomat |
| 8/ Sirokai sírköve | Arch. Ért. 1890, <i>Gerlach</i> stb. |
| 9/ Szapolyai Imre síremléke | <i>Gerlach</i> , 299. l. |
| 10/ Csáktornyai Ernust Zsigmond címere (Zágrábi Múzeum) | |
| 11/ Bártfai tpl. székeinek díszítményei | ? |
| 12/ Szatmáry György címere Kassán | <i>Récsey</i> : Kassai sírkövek |
| 13/ Tarcsai Tamás síremléke (Héthárs) | Turul, 1890. |
| 14/ Monelli Bernát sírköve | <i>Mysk.</i> Renaissance |
| 15/ Szapolyai István sírköve | Arch. Ért. 1890; <i>Gerlach</i> stb. |
| 16/ Gosztonyi András síremléke (Esztergom) | ? |
| 17/ 18/ Bpest belvárosi tpl. faragványok | Arch. Ért. |
| 19/ Báthory címer Nyírbátor. | Magyarország vármegyéi és városai |
| 20–23/ Bártfai székek | nagyrészt megvan, <i>Mysk. Bártfa</i> |
| 24/ Bácsi vár, faragványok | <i>Henszlmann</i> : Grabungen J. Erzbischofs etc. |
| 25/ Pannonhalma, Szűz Mária kápolna | ? |
| 26/ Bártfai városház alaprajza | <i>Myskovszky</i> : Műemlékek XXXI. |
| 27/ Bártfai városház erkélye | <i>Myskovszky</i> : Bártfa, címkép |
| 28/ Bártfai városház pillérrészletek | <i>Myskovszky</i> : Bártfa, III. 20. |
| 29/ Bártfai városház főkapuja | <i>Myskovszky</i> , Bártfa III. 17. |
| 30/ Bártfai városház egyik kapuja | <i>Mysk.</i> Műemlékek, LXXV. |
| 31/ Bártfai városház termének kapuja | <i>Mysk.</i> Bártfa III. 19. |
| 32/ Bártfai városház ablaka | ? |
| 33–42/ Bpest-belvárosi pasztofóriumok, részletekkel | Arch. Ért., <i>Divald</i> , Bpest művészete |
| 43/ Esztergomi Bakács kápolna alaprajza | ? |
| 44/ Esztergomi Bakács kápolna keresztmetszete | Arch. Ért. 1881 |
| 45/ Esztergomi Bakács kápolna hosszsmetszete | Arch. Ért. 1881 |
| 46/ 47/ Esztergomi Bakács kápolna oltára | ? |
| 48/ Esztergomi Bakács kápolna ajtaja | ? |
| 49/ Esztergomi Bakács kápolna fülkéje | ? |
| 50–53/ Esztergomi Bakács kápolna részletek | ? |
| 54–56/ Szatmáry-féle pasztofórium, Pécs | Arch. Ért. |
| 57–73/ Nyírbátori stallumok stb. és részleteik | 58. Magyarország vármegyéi és városai; Iparművészet könyve. <i>Legtöbb megvan.</i> |
| 74/ Gyulafehérvári székesegyház északi előcsarnokának kapuja | <i>Bunyitay</i> : Gyulafeh. székesegyház; <i>Gerlach</i> . |
| 75/ Héthársi tpl. ajtaja | Rajztár. |

- 76/ Héthársi tpl. és nyárs-ardói kapui ? *Nyársardó nincs. Jelentéktelen.*
- 77/ Szentsegház, *Héthárs, Nyárs-Ardó*
- 78/ Berewiczai tpl. déli kapuja Arch. Ért. 1887.
- 79/ Kisszebeni tpl. déli kapuja *Rajztár.*
- 80/ Rozsnyói székesegyház nyugati kapuja *Rajztár.*
- 81/ Lardus (Kassa), *Thurzó* sírkő (Nagyvárad) Turul, 1888 Bunyitay III. köt. VII. tábla
- 82/ Telegdy sírkő Turul VII.; Fényképtár
- 83/ Részletek szepesszombati és lipótsz. miklósi *Rajztár.* (L. Szt. Miklós kis részlet nincs)
főoltárról
- 84/ Palocsa szentségtartó ?
- 85/ Selmeczbányai vár ablakrészlete *Rajztár.*
- 86/ Máriássy István síremléke Turul, XV. stb.
- 87/ Lovas síremléke Bártfán *Mysk.* Bártfa, VI. 18.
- 88/ Részlet Perényi sírkőről (Kassa), Deméthei *Récsei*, Kassai sírkövek XXX, *Rajztár.*
várkastély tympanonja
- 89–90/ Szószék, Bazin ?
- 91–92/ Kis-szebeni tpl. szószék *Fényképek.*
- 93/ Pozsonyi dóm déli kapuja *Rajztár*, stb.
- 94/ Selmeczbányai templomkapu domborművei ?
- 95/ Körmöczbányai kir. ház lépcsőzete *Mysk.* Műemlékek XXXIV.
- 96/ Kandalló, Sárospatak *Dívald*, Sárospatak, 36. l.
- 97/ Lőcse, síremlékrészletek *Fényképek.*
- 98/ Sárospatak, részletek *Dívald:* Sárospataki vár, 25. l.
- 99/ Sárospatak, trónterem ablaka *Dívald*
- 100/ Sárospatak, trónterem ablaka *Dívald*, 26. l.
- 101–107/ Sárospataki részletek 101/ *Dívald* 22. l.
102/ *Dívald* 22. l.
103/ *Dívald* 29. l.
104/ *Dívald* 39. l.
105/ *Dívald* 39. l.
106/ *Dívald* 19. l.
107/ *Dívald*
- 108/ Körmöczbányai kaputorony erkélyc *Rajztár.*
- 109/ Részletek Thurzó síremlékről *fénykép*
- 110/ Szepesváraljai városház főkapuja ?
- 111/ Váraljai Szaniszló síremléke *fénykép*
- 112/ Selmeczbánya Markus Marina síremlék ?
- 113/ Selmeczbánya polgári ház kapuja ?
- 114/ Selmeczbánya polgári ház kapuja ?
- 115/ Selmeczbánya polgári ház kapuja ?
- 116/ Serédy síremlék Bártfa *Mysk.* Bártfa, 113. l.
- 117/ Lőcse udvari kút ?
- 118/ Bártfa, polg. ház kapuja ?
- 119/ Bártfa, polg. ház kandallója ?
- 120, 121, 122/ Bártfa, Ganzaug ház kapuja ?
- 123/ Eperjes, Rákóczi ház *Dívald*, Felsőm. renaissance
- 124/ Eperjes, polgári ház *Dívald*, Felsőm. renaissance
- 125/ Eperjes, polgári ház *Dívald*, Felsőm. renaissance
- 126/ Eperjes, polgári ház *Mysk.* Műemlékek LXXIV.
- 127/ Lőcse, polgári ház *Mysk.* Műemlékek XLIII.
- 128/ Lőcse, Hermann-féle ház vasrácsa ?
- 129/ Körmöczbánya, ker. ház vasrácsa *Myskovszky*, Műemlékek XXXV.
- 130/ Zólyom-Lipce kapu ?
- 131/ Selmeczbányai vár tornyának címcres táblája ?

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 132/ Kolonitz síremlék, Kassa | <i>Récsei</i> |
| 133/ Keczer-peklészi kastély | ? |
| 134/ Keczer-peklészi kastély kandalló | ? |
| 135–136/ Kremnitzi campanile | <i>Divald</i> stb. |
| 137/ Kassa, kandalló Pocsatkó-ház | <i>Mysk.</i> Műeml. LXXXVII. |
| 138/ Lőcse, Friebel epitáfium | <i>Mysk.</i> Műeml. LVII. |
| 139–140–141/ Bártfa | Magyar Iparművészet stb. |
| 142/ Nedeczai vár főkapúja | <i>rajztár</i> |
| 143/ Árva vár, Thurzó kápolna kapúja | ? |
| 144/ Vasrács eperjesi tplban | <i>Divald</i> , Eperjes templomai |
| 145/ Ófalvi várkastély | <i>rajztár</i> |
| 146/ Ófalvi várkastély részletek | <i>rajztár</i> |
| 147/ Lőcse, Csáky-féle ház udvara | <i>Szepesvm.</i> műv. emlékei |
| 148/ Kőrmöczbányai stallum, részlet | <i>Myskovszky</i> , Műemlékek, LV. |
| 149/ Sárospatak, intarziás ajtó | ? |
| 150/ Sárospatak, kandalló részlet | ? |
| 151/ Menyasszonyi láda (Feszt családé) | ? |
| 152/ Keczer-Peklész, kandallós szoba | ? |
| 153/ Alsó-Kubin, Zmeskál Jób epitáfiuma | Arch. Ért. |
| 154/ Lőcse tpl. szék részlete | M. Iparművészet |
| 155/ Szentényi Menyhért és Görgy Istv. síremlékei | Fénykép |
| 156/ Kismárton, stallum részlet | |
| 157/ Buchholz szék, Bártfa | <i>Mysk.</i> Műemlékek XX. |
| 158–159/ Fricsei kastély | <i>Divald</i> , Felsőmagy. 19. i. |
| 160–161/ Fricsei kastély sgraffito | <i>Rajz tár</i> |
| 162/ Zboró, főoltár | <i>Rajz tár</i> |
| 163/ Besztercebányai ház erkély | ? |
| 164/ Besztercebányai ház erkély részletek | ? |
| 165/ Pozsony, Nagy György epitáfium | ? |
| 166/ N. szombat, jezsuita tpl. sekrestye ajtó | ? |
| 167/ Nagy-Selmecz, Rakovszky-féle kastély (Jánosháza) | ? |
| 168/ Nagy-Selmecz, Rakovszky-féle kastély (Jánosháza) | ? |
| 169/ Szepesszombat, Szontágh ház kapúja | <i>Mysk.</i> Műemlékek LXVI. |
| 170/ Kassai konviktus kapúja | ? |
| 171/ Majolika edény, iparm. múzeum | Iparm. könyve |
| 172/ Bártfai templom főkapúja | Rajztár |
| 173/ Krasznahorka, kályha | ? |
| 174/ Krasznahorka, kályha részlet | ? |
| 175/ Eperjesi cv. tpl., mellékajtó | <i>Mysk.</i> Műemlékek XLVI. |
| 176/ Zborói vártemplom | Rajztár |
| 177/ Zborói vártemplom főkapú | Rajztár |
| 178/ Lőcse, polgári ház kapúja | <i>Divald</i> , Felsőm. renaissance |
| 179/ Lőcse, polgári ház lépcsőház | u.o. |
| 180/ Szepeshely, Balogh Miklós síremléke | ? |
| 181/ N. szombat szeminárium kapúja | ? |
| 182/ Kis Marton, pleb. tpl. sekrestyeajtó | ? |
| 183/ Kassa, régi Bornemisza ház kandallója | <i>Mysk.</i> Műemlékek XXXIX. |
| 184/ Győr, karmelita zárda főkapúja | ? |
| 185/ Nagyszombat, Okolicsányi emléktábla | ? |
| 186/ Kőrmöczbánya, bányászati domborművek | ? |
| 187/ Kis Marton, irgalmasok kapuzata | ? |
| 188/ Jászóvár apátság kapuja | Magyarország vármegyéi és városai |
| 189/ Jászóvár apátság tpl. belseje | Magyarország vármegyéi és városai |
| 190/ Jászóvár apátság tplsékek, részlet | Magyarország vármegyéi és városai |
| 191/ Maksudai mennyezet, részlet | Iparm. könyve |

192/ Torna, udvari kút	?
193/ Kassa, Kommendáns ház erkélye	?
194/ Selmeczbánya, Mária szobor rácsozata	?
195/ Alsó-Sebes Gr. Haller kastély	?
196/ Alsó-Sebes Gr. Haller részletek	?
197–198/ Alsó-Sebes Gr. Haller főkapú	?
199/ Bártfa, Kraay Franciska epítárium	Mysk. Műemlékek IX.
200/ Kassa, Fedák ház kapuja	?
201–202/ Kassa, Andrássy palota részlet	?
203/ Felső-bányai gör. tpl. székrészletek	?

2. MOB Iratok 1905/87.

Myskovszky Viktor író, a „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című kiadására vonatkozó adatokat közli.

A beadvány száma: –

kelte: II/16. 1905.

beérkezése: II/18. 1905.

Elintéztetett: 613/1905. szám alatt Bpsten, 1905. december 16.

(Meisser)

Méltóságos

Báró Dr Forster Gyula urnak

mint a Műemlékek Orsz. Bizottsága

Elnökének

Budapest

A f. évi múlt hó 17-én napolt ⁷⁴⁴/₁₉₀₄ számú hozzám intézett leiratra hivatkozva van szerencsém a „*Magyarország renaissance stílusú műemlékei*” című mű kiadására megkívánt adatokat a következőkben közölni. – A Bécsben 1885 dik évben Ad. Lehmann et Wentzel kiadónál megjelent. – *Magyarország középkori (és) renaissance stílusú műemlékei című művem* teljes kiadási költségeit az említett kiadóm viselte, nevezetesen a 100 eredeti rajzlapot darabjáért a 20 ft, tehát összesen 2000 forinttal honorált, s a szerződés értelmében a munka megjelenése után az eredeti rajzokat nekem visszaküldötte.

Kelt Kassán, 1905 évi február hó 16-án

őszinte tisztelettel
Myskovszky Viktor

3. MOB Iratok 1905/613.

A beadvány száma: 3621. csn. 1905.

kelte: X/23. 1905.

beérkezése: X/27. 1905.

Előirat száma: 744/1904; 87/1905; 280/1905.

Utóirat száma: 608/908.

Exp. 1905. december hó 20-án

Vallás- és közoktatásügyi ministerium további tárgyalás és mielőbbi véleményes közlés végett leküldi Myskovszky Viktornak a „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” címen megírandó művének kiadás tárgyában beadott kérvényéhez tartozó rajzokat.

Myskovszky rajzainak alapos átnézése alapján megállapítottam, hogy a rajzok túlnyomó része már megvan. E tekintetben több csoportot lehet konstatálni.

Vannak

1/ melyek Mysk. korábbi publikációjában is foglaltatnak

2/ melyeknek rajzai ugyancsak tőle rajztárunkban vannak

3/ melyek már másutt megjelentek vagy szintén rajz- és fényképtárunkban megvannak.

A kiadatlan rajzok száma csekély – a mellékletek lajstromban kérdőjellel jelöltem azokat, melyekre a rendelkezésemre álló forrásokból nem akadtam rá –, azok is kevésbé jelentősek és megítélve, gyarlók. Szerény nézetem szerint arra sem kellene reflektálnunk, hogy M. től egyes rajzokat megvegyünk.

905. okt. 31.

Éber

Nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi Ministerium!

Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílú műemlékei” című művének 203 rajzlapja f. évi október hó 23.-án 3621/eln. szám alatt bizottságunkhoz további tárgyalás és jelentéstétel végett viszküldetvén van szerencsénk Myskovszkynak a mű kiadását illető kérvényére vonatkozólag, melyet albizottságunk külön ülésben is tárgyalta, a következőket jelenteni.

Részletes s beható vizsgálat alapján arról győződöttünk meg, hogy a rajzok nagy része már Myskovszky régibb kiadványaiban megjelent, s azok más része már szintén közzététettek, úgy hogy a sorozatban a kiadatlan emlékek csak csekély számmal szerepelnek és ezek is kevésbé jelentékesek. Ehhez járul, hogy Myskovszky rajzainak kivitele az igényesnek a hűség szempontjából nem felel meg, és így bármennyire is kell méltánylanunk és elismernünk a szerző végzett munkáját és célzatát az előadott körülmények között nem javasolhatjuk a mű kiadását nem is említve, hogy arra fedezet sincs. A gyűjteménynek csakis az abban foglalt emlékekre vonatkozó tájékoztatás nyújtása által van bizonyos értéke, ámde e címen figyelembe véve azt is, hogy a teljesített munkával arányban nem álló oly csekély tiszteletdíj lenne javasolható, melynek felajánlása a kérelmező irányában helyén valónak nem látszik, és így inkább azt javasoljuk, hogy a kérelemnek egyszerűen annál az oknál fogva ne adassék meg, mert a rajzok már legnagyobb részt ugyanis közre tettettek, más részt, mert a szóban levő emlékek kiadására ma fedezet egyáltalán nem lenne kijelölhető.

Bp., 905. decz. 16. r. üléséből

(.....)

Magyar Kir. Vallás és
Közoktatásügyi Miniszter

3621/eln. szám

A Műemlékek Országos Bizottságának folyó évi július hó 29-én 744/904. sz. a. kelt felterjesztése kapcsán, további tárgyalás és véleményének előbbi közlése végett kiadom.

Budapest. 1905. okt. hó 23-án

(.....)

(Egy doboz Myskovszky Renaissance rajzok.

[Utólagos bejegyzés tollal])

4. MOB Iratok 1908/608.

A beadvány száma: 79678. 1908.

kelte: VIII/23. 1908.

beérkezése: VIII/29. 1908.

Előirat száma: 610/905.

Utóirat száma: 185/1909.

Exp. 1908. IX. 7.

Vallás és közokt. Ministerium megküldi Myskovszky Viktor állami nyug. tanárnak a „Magyarország renaissance stílú műemlékei” című művének a Szépművészeti Múzeum számára való megvásárlására vonatkozó vallásminisztériumhoz intézett kérvényét és az orsz. magy. Szépművészeti Múzeum igazgatójának

e tárgyban tett véleményes jelentését a Bizottság rajzgyűjteménye szempontjából teendő hozzászólás véget.

(.....)

[Hátiratilag]

A mélt. vall.- és közokt.
Miniszternek!

Myskovszky Viktor rajzai ügyében még 1905. évi december 16.-án tartott ülésünkől 610/1905. szám alatt volt szerencsénk jelentésünket előterjeszteni.

Bp. 908. IX/3.

Éber
VIII/31.

5. MOB Iratok 1909/658.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatósága javaslatát végül átvette Myskovszky Viktor ny. tanár „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének ügyében a vall. és közokt. minisztériumhoz intézett beadványát. –

A beadvány száma: 977. 1909.

kelte: VII/11.

beérkezése: VII/29.

Előirat száma: 185/1909.

Utóirat száma: 794/1909.

Exp. 1909, augusztus hó 19.

Méltóságos br. Kammerer Ernő úr, min. tanácsos, az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatójának

Bpest

Méltóságodnak Myskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című műve ügyében folyó évi július 11.-én 977. szám alatt kelt átiratára hivatkozálag van szerencsénk Méltóságodat a közölt kérvény ./. alatt visszacsatolása mellett értesíteni, hogy mi sem tartjuk ugyan feladatunknak valamely gyűjtemény szétválasztását, azonban a vásárlás nem az eladó által gyűjteményének összeállításából folyó igényei, hanem a bizottság rajztárának szükségletei szerint állapítható meg és így most is a 185/1909. szám alatt a ministerium elé terjesztett véleményünkre hivatkozunk, annál inkább mert az ajánló iránt való figyelemből iparkodunk volna gyűjteményünket oly rajzlapokkal kiegészíteni, melyek e célra alkalmasoknak kínálkoztak volna. Ha most egy részt Méltóságod a nevezett ny. tanár úr által a Szépművészeti Múzeumnak egészében felajánlott mű megvásárlását nem méltóztatik javaslatba hozni, miről Méltóságod átiratában említés nem tétetik, nem marad más hátra, mint egyes lapoknak bizottságunk rajztára számára való kiválasztása, ámde a nevezett tanár úr ez iránt nem nyilatkozott, sőt csakis az egész művet ajánlotta fel a Szépművészeti Múzeumnak, minnél fogva még tisztába hozandó az a kérdés, vajjon kész-e Myskovszky ny. tanár úr egyes lapoknak átadására.

Fogadja Ngod hiv. tiszt. őszinte nyilvánítását

Bp, 1909 VIII
16

(.....)
VIII/4

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum

Musée des Beaux Arts

Budapest, VI. Aréna ut 41. sz.

977/1909. szám

Myskovszky Viktor nyug. tanár úr „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének ügyében a nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszter úrhoz intézett 185/909 számú beadványát Méltóságodnak a miniszter úr azon meghagyással küldte ide, hogy „a Műemlékek Orsz. Bizottságával való

egyetértő megállapodás elérésére után” tegyek a kérdéses rajzsorozat egyes lapjainak megvásárlása iránt javaslatot.

Tekintettel arra, hogy a miniszter úr hajlandó egyes lapokat megvásárolni és arra is, hogy a rajzok csakis a Műemlékek Orsz. Bizottságánál őrizett sorozatok kiegészítésére szolgálhatnak, mert a múzeumnak olyan gyűjteménye, hol a rajzok megfelelően őriztethetnének, nincsen: tisztelettel vagyok bátor Méltóságodat felkérni, szíveskedjék a szükségesnek talált műveket a Műemlékek Bizottsága szempontjából megállapítani és azoknak megvásárlására vonatkozólag illetékes helyen javaslatot tenni. A Szépművészeti Múzeum nem tarthatja feladatának a gyűjtemény szétválasztását és egyes lapok megszerzését. A mű ez alkalommal ide meg nem küldetett.

Engedje meg egyben Méltóságod teljes tiszteletem nyilvánítását.

Budapest, 1909. július hó 11.

Kammerer Ernő
igazgató.

Méltóságos

báró Forster Gyula úrnak, főrendiházi tagnak,
mint a Műemlékek Orsz. Bizottsága elnökének

Budapesten

2 db. m.

6. MOB Iratok 1909/794.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum igazgatója közli pótlólag azon felterjesztés szövegét, amelyben a Szépművészeti Múzeum a Myskovszky-féle rajzlapok megszerzése ügyében múlt évben állást foglalt. –

A beadvány száma: 1346. 1909.

kelte: IX/7. 1909.

beérkezése: IX/9. 1909.

Előirat száma: 658/1909.

Exp. 1909, október hó 2.

I.

Nmélt. vall.- és közokt. Min!

A Magas Ministerium a Szépművészeti Múzeum igazgatóságának bizottságunkkal egyetértő javaslat-tétel céljából megküldötte Myskovszky Viktor nyug. tanár által „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének megvásárlása iránt folyó évi február 18.-án benyújtott kérvényét, ama véleményes jelentéssel együtt, melyet folyó évi márczius 20.-án 185. szám alatt terjesztettünk a Magas Ministerium elé.

A múzeum igazgatósága ez ügyben bizottságunkkal érintkezésbe lépve, válaszképpen csak azt mondhattuk, hogy, ha Myskovszky művének a megvásárlása múzeum részére javaslatba nem hozatik, csak egyes lapoknak rajztárunk számára leendő megszerzése jöhet szóba, ha ugyan az ajánlattevő nyug. tanár úr ebbe beleegyezik.

Miután a múzeum igazgatósága ez ügyben folyó hó 7.-én 902. szám alatt kelt felterjesztését bizottságunkkal közölte, és kijelentette, hogy sem összegében, sem részleteiben a munkára nem reflektálhat, a magunk részéről ismét csak azt jelenthetjük, hogy a szerző beleegyezésével hajlandók vagyunk oly rajzlapok megszerzése iránt javaslatot tenni, melyek rajztárunk kiegészítése szempontjából használhatóknak látszanak. A régóta húzódó ügy végleges befejezhetése céljából van szerencsénk tehát javasolni, hogy nevezett nyug. tanár a kiválasztás föltétele mellett művének beküldésére és a díjazás iránti igényének közlésére fölhívni méltóztassék.

Bp. 909 IX/28.

Forster

II.

Mélt. Dr. Kammerer Ernő urnak

Folyó hó 7-én 1346. szám alatt kelt nagybecsű átiratára hivatkozálag van szerencsém Méltóságodnak a közölt előiratok 1.–2./ alatt visszacsatolása mellett a Myskovszky-féle mű megszerzése ügyében egyidejűleg a vallás- és közoktatásügyi ministerium elé terjesztett jelentésünk másolatát 3./ alatt megküldeni.

Fogadja Őgod stb.

(.....)

IX/24

[A levél áthúzva, „most már nem szükséges” felirattal kísérve.]

Nagyméltóságú Miniszter Úr!

Kegyelmes Uram!

A még a múlt év május havában bátorkodtam nagyméltóságodnak a „*Magyarország renaissance stílű műemlékei*” című, és 205 eredeti rajzlapot tartalmazó művet azon alázatos kérelemmel felterjeszteni: Kegyeskedjék ezen művet 5000 koronáért a Magyar Szépművészeti Múzeum számára megszerezni. –

Ezen alázatos felterjesztésem következtében *múlt év november hava 16 kán kelt 10.6009 számú* s hozzám intézett magas leiratában – művem visszaküldése mellett – Excellenciád a műemlékek orsz. Bizottságának véleménye alapján – alázatos kérésemet egészében teljesíthetőnek nem találta; azonban késznek nyilatkozott Excellenciád „*hogy a történelmi szempontból különösen érdekes és értékes rajzok közül egy néhányat megszerezni, – mire nézve újabb s megokolt beadványomat elvárja.*” Az orsz. műemlékek Bizottsága – melynek keletkezése óta tagja vagyok – bizonyonnyal azért nem véleményezte ezen művem megszerzését, mert ezen rajzok közt egynehány az 1885-ik évben, Ad Lehmann bécsi kiadó cég által kiadott: „*Magyarország középkori és renaissance stílű műemlékei*” 100 rajzlapot tartalmazó művemben már megjelentek és közölve voltak.

Tekintetbe véve azonban azon fontos körülményt, hogy a most *felajánlott művem újonnan felvett s tisztán csak renaissance stílű és az említett bécsi művemben még nem közölt eredeti rajzokat* tartalmazza, melyek megszerzése a Szépművészeti Múzeum számára bizonyonnyal csak kívánatos lehet. –

Állításom bizonyosságául bátor vagyok a felajánlott művemben foglalt *s még sehol sem közölt* renaissance stílű műemlékek közt csak e következőket felsorolni:

a Corvin Mátyás korabeli budai királyi palota részleteit, az esztergomi Bakács kápolnát oltárával és részleteivel, továbbá a külföldön is már híres nyírbátori templom széksorozatát, felséges díszítményeivel, úgy nem különben a pesti plébánia templom pasztoforumait, s a felvidék kastélyainak sgrafittóit. stb...

Van szerencsém még megemlíteni, hogy *művem minden rajzlappja műtörténeti érdekléssel és értékkel bír.* –

Kegyelmes Uram! van szerencsém tehát ezen művet – melyen több mint 15 évig dolgoztam – Excellenciádnak újonnan megvételre felajánlani, s késznek nyilatkozom ezen művet – az előbbi folyamodványomban kért 5000 kor. helyett 4000 Koronáért – a többszörösítési jogommal együtt átengedni.

Jelen méltányos ajánlatom elfogadása esetén bátor leszek a jelenleg nálam lévő művet a Nagyméltóságú Ministeriumnak tiszteletteljesen megküldeni.

Alázatos kérésem teljesítését remélve, tiszteletem s nagyrabecsülésem őszinte kifejezésével maradok

Nagyméltóságodnak

alázatos szolgája

s tisztelője

Kassán 1909

február hava 18 kán

Myskovszky Viktor
nyug. tanár, kir.

Tanácsos, Akadémiai tag

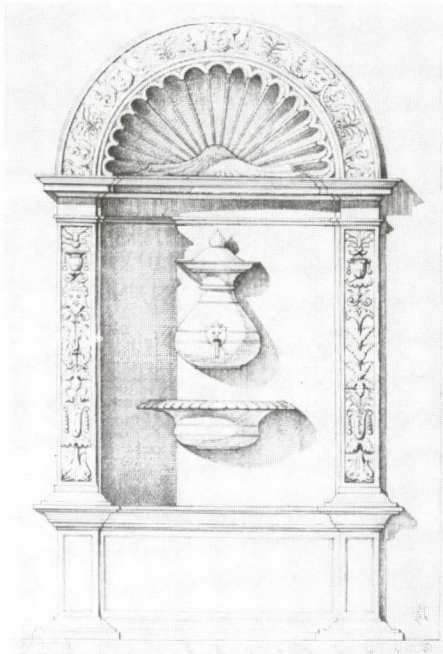
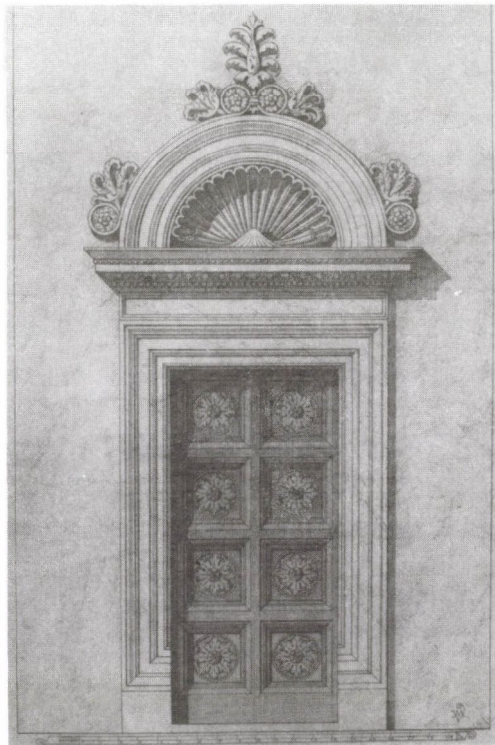


72. Myskovszky Viktor: Magyarország renaissance-stílusú műemlékei. h. n. 1905. Címlap



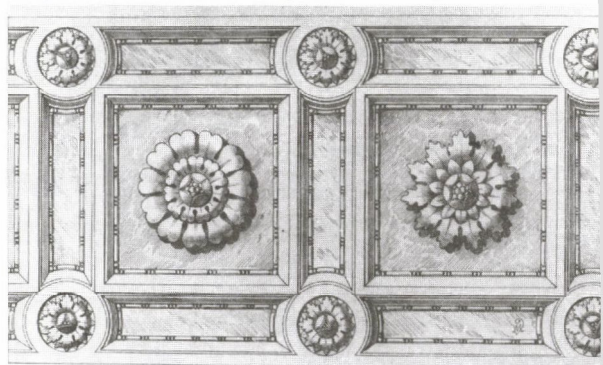
73. Báthory Miklós váci püspök címere, 1485.

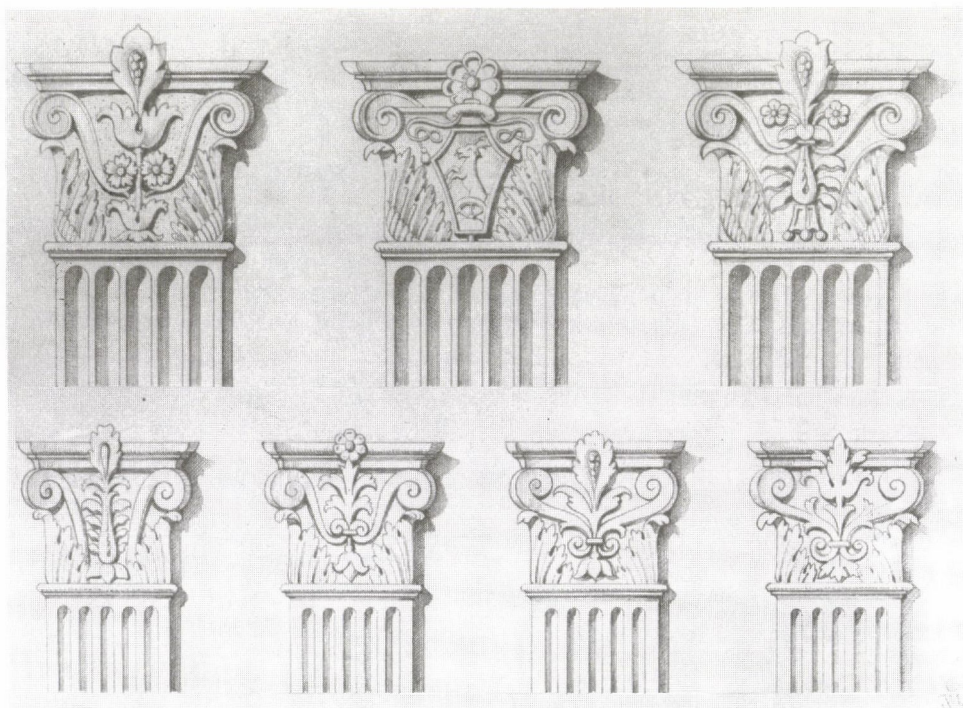
75. Márványajtó az esztergomi Bakócz-kápolnából



74. Márvány-fülke lavabóval az esztergomi Bakócz-kápolnából

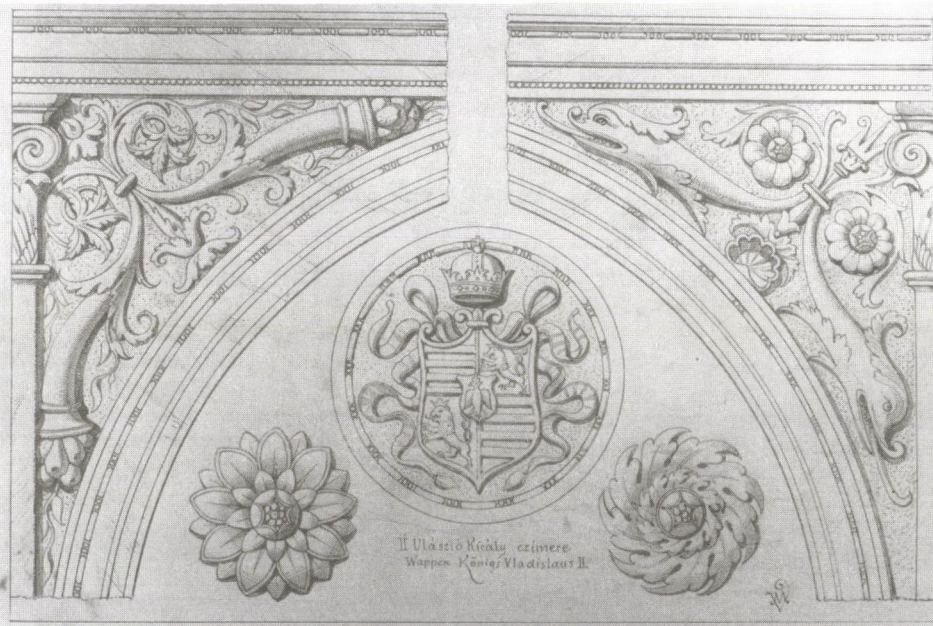
76. Boltozatkazetták az esztergomi Bakócz-kápolnából





77. Pilasterfejezetek az esztergomi Bakócz-kápolnából

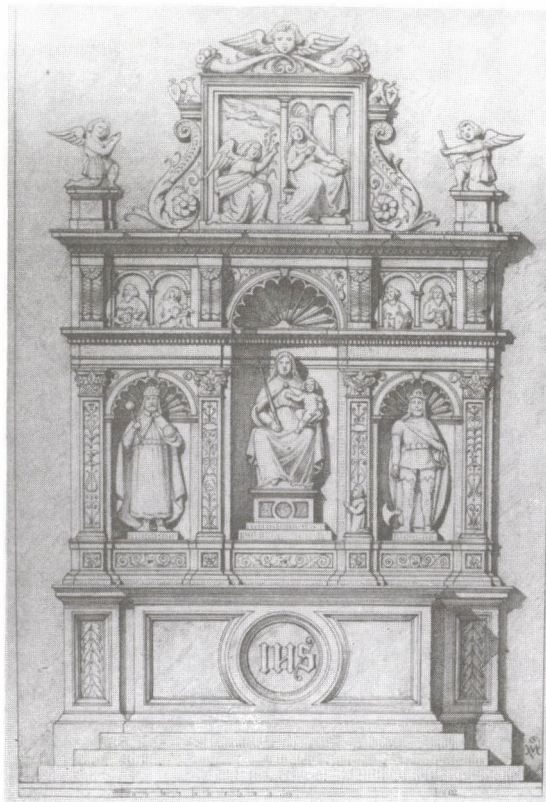
78. Részletek II. Ulászló címerével az esztergomi Bakócz-kápolnából

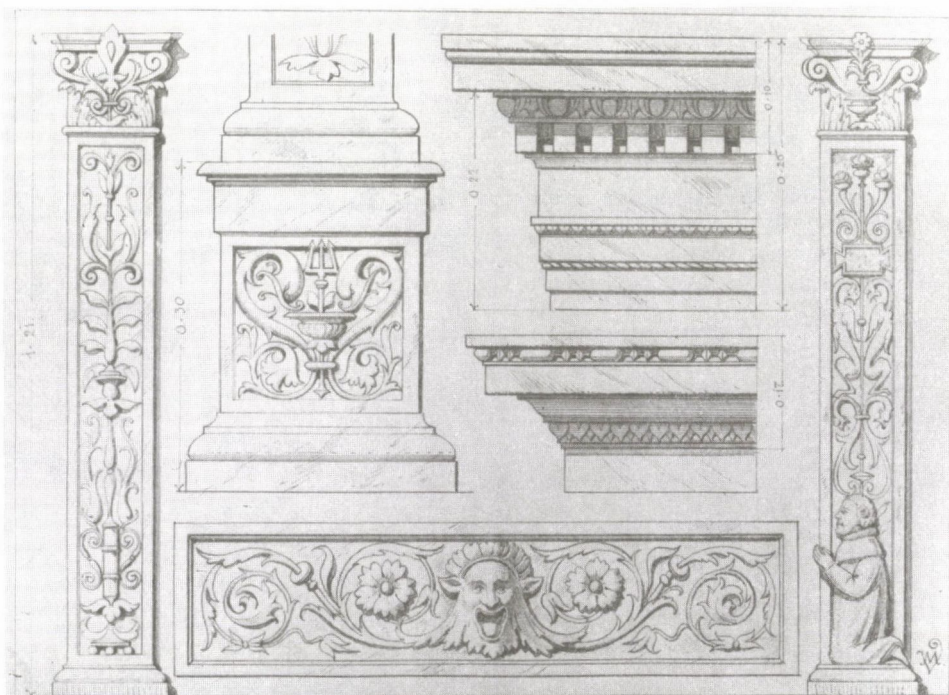




79. Kapu részlete az esztergomi Bakócz-kápolnából

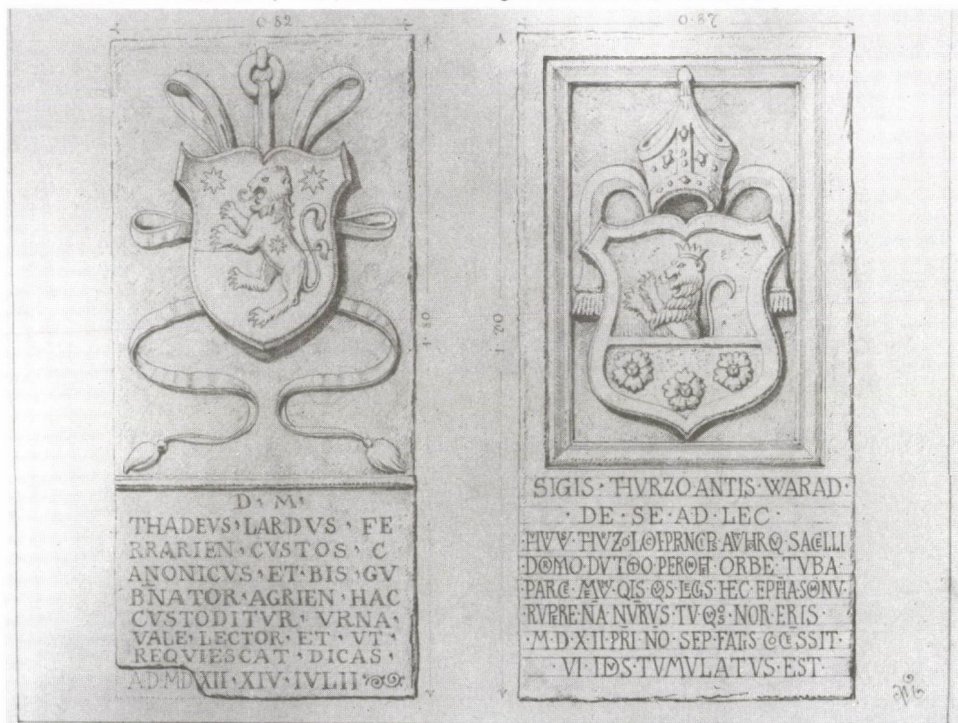
80. Oltár az esztergomi Bakócz-kápolnából, 1507.



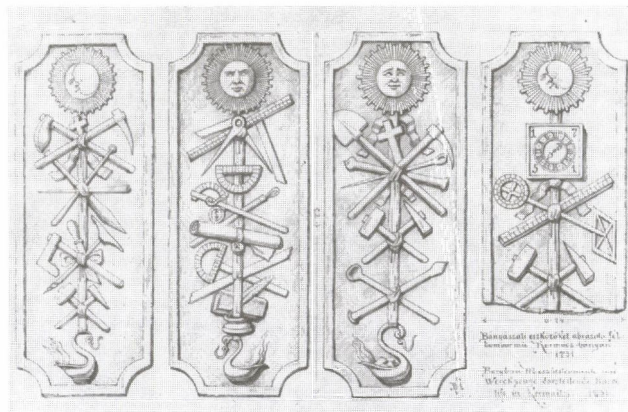
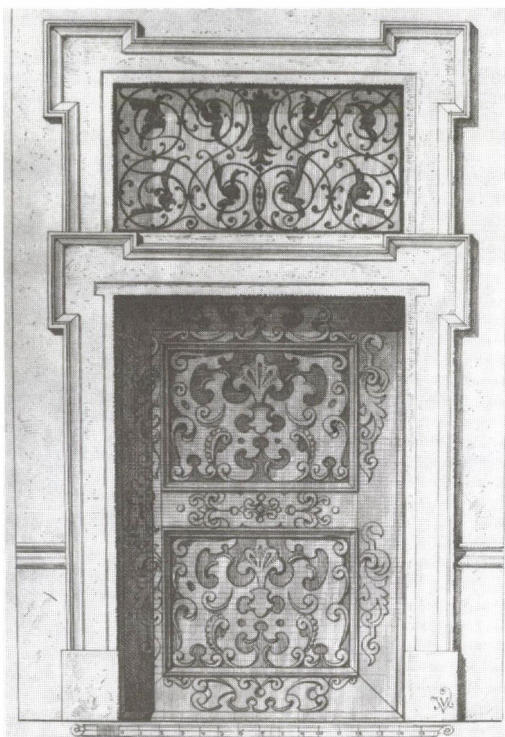


81. Oltár részletek az esztergomi Bakócz-kápolnából, 1507.

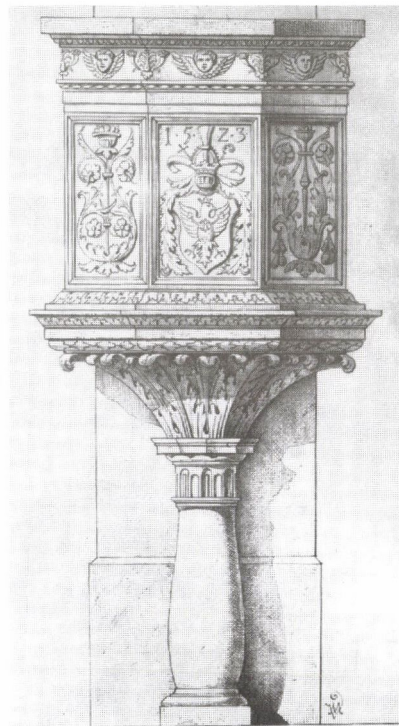
82. Thadeus Lardus síremléke, Kassa, 1512. Thurzó Zsigmond síremléke, Várad, 1512.



83. A nagyszombati jezsuita templom sekrestyéjének ajtaja, 1640.



84. Bányászjelvényeket ábrázoló relief Kőrmöcbányáról, 1751.



85. A bazini r.k. templom szószéke, 1523.

Nagyméltóságu *gróf Apponyi Albert*
magy. kir. vallás- és közoktatásügyi Miniszter úrnak

Budapest

Mykowszky Viktor állami nyugalmazott tanár, kir. Tanácsos, a Magyar Tud. Akadémia tagja, a Ferenc József rend lovagja Kassán.

Tiszteletteljesen felterjeszti megokolt beadványát a Szépművészeti Múzeum számára felajánlott „*Magyarország renaissance stílusú műemlékei*” című műve ügyében. —

23730/909. szám.

Sürgős.

A
Műemlékek Országos Bizottságának
Budapest

Véleményének közlése végett visszavárolag megküldöm.

Budapest. 1909. február hó 25.

A miniszter meghagyásából:

Dr Majorszky Pál
miniszteri titkár

Műemlékek Országos Bizottsága
185–1909.
érk. III/5.

Magyar. Kir. Vallás és
Közoktatásügyi Minister

Nagyságos Mykowszky Viktor tanár, kir. tanácsos úrnak, Kassa. A folyó évi május hóban hozzám beadott beadványára, melyben „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című művének a Szépművészeti Múzeum részére való megszerzését kéri, a mellékeletek visszaküldése mellett értesítem Nagyságodat, hogy e sok munkával és sok szeretettel létre hozott művét bármennyire elismerendőnek és méltánylandónak tartom is, Nagyságod kérelmét, sajnálatomra nem teljesíthetem, mert azt a Műemlékek Orsz. Bizottsága nem véleményezi.

Kész vagyok azonban arra, hogy a történelmi szempontból különösen érdekes és értékes rajzok közül egy néhányat megvásároljak, amire nézve újabb megokolt beadványát elvárom.

Budapest, 1908. november hó 16.

A miniszter helyett: Molnár Viktor s. k., államtitkár.

A vallás és közoktatásügyi m. kir. minister 1908. évi november hó 16. kelt és Mykowszky Viktorhoz intézett leiratának mása.

106009 sz. alatt.

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum
Musée des Beaux Arts
Budapest, VI. Aréna út 41. sz.

902 szám
1909.

Másolat

Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeumnak a nmgu vallás és közoktatásügyi m. kir. ministerhez intézett fenti számú felterjesztéséről.

Nagyméltóságod kegyes volt Mykowszky Viktor nyug. áll. tanár úrnak kérvényét, melyben „Magyaror-

szág renaissance stílű emlékei” című s 205 rajzlapot tartalmazó művének a Szépművészeti Múzeum számára való megvásárlását kéri, 61.943/908 sz. a., a mű melléklésével együtt nekem megküldeni. Van szerencsém Nagyméltóságodnak erre vonatkozólag tisztelettel jelenteni, hogy a művek a vezetésem alatt álló intézet számára való megvásárlását, nagy sajnálatomra, nem javasolhatom, a következő okoknál fogva:

1. A szerző által igényelt 5000 korona oly összeg, amelyre az intézet gyűjteményeinek gyarapítására szolgáló alapok nem nyújtanak fedezetet.
2. A rajzoknak jó része már megjelent, vagy Myskovszky korábbi publikációiban, vagy más helyeken.
3. Fontos érv a mű megszerzése ellen az is, hogy a rajzok nem adnak teljesen hű képet a művészeti emlékekről. Azoknak beható tanulmányozásánál ugyanis vagy az eredetiekre, vagy azok hijján teljesen megbízható és minden egyéni hozzáadása nélkül készült hű rajzokra, lehetőleg fényképekre van szükségünk. A szabad másolatok, amilyeneket a jelen mű mutat, félrevezetők és ennél fogva nem használhatók.

Szerző érdemét e körülmény természetesen nem kisebbítheti. Nagy költséggel, utánjárással oly időben készítette felvételeit, amikor a hasonló emlékekkel még kevesen foglalkoztak. Ezen időben hű reprodukciók teljes hiánya és a reprodukáló technikák fejletlensége jogosulttá tette az ily surrogatumok felhasználását. A tudomány mai álláspontján azonban a műemlékekről készült hasonló rajzok már nem nyújtanak a kutatónak megfelelő segédkezet és ezért a Szépművészeti Múzeum tanulmányi és összehasonlító anyagában helyet nem foglalhatnak.

Egedje egyben stb.

Budapest, 1909. VII. 1.

A másolat hitelül
Bpest, 1909. szept. 7.

Rónai János
tollnok

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum

Musée des Baux Arts

Budapest, VI. Aréna út 41. sz.

1346. szám

1909.

Hivatkozással f. é. augusztus 16-án 658/909. sz. alatt kelt nagybecsű átiratára, van szerencsém pótlólag azon felterjesztés szövegét közölni, amelyben a Szépművészeti Múzeum a Myskovszky-féle rajzlapok megszerzése ügyében m. é. július 1-én 902 sz. alatt állást foglalt és amelynek következtében került az ügy ismét ily alakban tárgyalás alá.

Mivel ezen előterjesztés szerint a múzeum sem összességében, sem részleteiben a munkára nem reflektálhat, másrészt pedig a tanár úr ezen intézethez ezen ügyben nem fordult, hanem a nagyméltóságú ministeriumhoz, nem látszik lehetségesnek, hogy azon kérdés, egyes lapokat ad-e át a gyűjteményből Myskovszky úr, innen tisztáztassék.

Kénytelen vagyok ennél fogva az összes iratokat újból a Méltóságod bölcs vezetése alatt álló bizottsághoz megküldeni, azzal azonban, hogy miután a ministerium – valószínűleg elnézésből – a rendeletet a múzeumhoz intézte, a ministeriumnál eszközlendő ügyében bármely irányban kíván Méltóságod velünk rendelkezni, a legkészségesebben állok szolgálatára.

Egedje egyben Méltóságod teljes tisztelem megnyilvánítását.

Budapest, 1909. szeptember 7.

Kammerer
igazgató

Méltóságos

Forster Gyula báró főrendiházi tag úrnak, mint a

Műemlékek orsz. bizottsága elnökének Budapesten.

Terézia Kerny – János Zakariás: Über das Zeichenalbum „Ungarns Denkmäler im Renaissancestil“ von Viktor Myskovszky

Viktor Myskovszky (Bártfa, 1838 – Kassa, 1909) war Kunsthistoriker, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Sein bisher in der Bibliothek der Ungarischen Denkmalsaufsichtsbehörde verschollenes Zeichenalbum enthält 203 Tuschzeichnungen, die er im Jahre 1905 machte. Der Verfasser sah die Zeichnungen als Illustrationen zu einer später zu schreibenden Monographie vor und reichte sie beim ehemaligen Landesausschuß für Kunstdenkmäler ein. Der Referent László Éber empfahl nicht die Herausgabe, da die Zeichnungen von ihm – genauso wie drei Jahre später auch vom Museum der Bildenden Künste – nicht für bedeutend gehalten wurden. Nach der heutigen Beurteilung sind die Zeichnungen von unschätzbarem Wert, denn sie geben über solche Denkmäler Auskunft, deren Großteil inzwischen zerstört wurde oder über die in der seitdem vergangenen Zeit keine Aufnahmen gemacht wurden.

Kerny Terézia

GENTHON ISTVÁN TOPOGRÁFIAI LEVELEZÉSE

1954 és 1958 között Genthon István kiterjedt levelezést folytatott az ország szinte valamennyi településével. Célja: topográfiai adatgyűjtés a készülő Magyarország műemlékei című kéziratához.

A megkérdezettek plébánosok, lelkészek, tanáremberek. Válaszaik a néhány soros nemleges értesítéstől a korrekt, alaprajzzal, fényképekkel kísért beszámolóig igen széles spektrumú. Ez a több száz tételből álló dokumentumanyag Genthon halála után a Művészettörténeti Dokumentációs Csoporthoz, illetve annak jogutódjához, a Művészettörténeti Kutató Csoporthoz került, majd lassan elfelejtődött. Azok, akik még egyáltalán ismerték e forrásgyűjteményt, jelentőségét többnyire nem sokra becsülték, mondván dilettánsok adathalmazára. Holott e levelezés nélkül talán máig nem készül el Magyarország műemlékjegyzéke. A közlések azután egy harminc évvel korábbi állapotot rögzítenek. Sok emlék közülük mára elpusztult, megsemmisült. Nem árt emlékezni rá, hogy a legtöbb értelmetlen és ostoba pusztítás éppen erre az időszakra esett. Számos levél ismertet továbbá 1850 után épült műemléket. Köztudomású, hogy Genthon ezzel az időponttal zárta le topográfiai felvételeit. A mai kutatás számára tehát mindenféleképpen hasznos lenne a levelezés újbóli áttanulmányozása és beépítése a szakirodalomba. Hasznát vehetnék azonban a történészek, régészek, néprajzkutatók is.

Az alábbiakban ebből a hatalmas mennyiségű kéziratból mindössze húsz levél közlésére vállalkozom, amelyekkel talán sikerül felhívnom a figyelmet erre a ma még holt anyagra. A szövegek eredeti helyesírásán nem változtattam. Az olvashatatlan részeket pontozással jeleztem, az esetleges kiegészítéseknél szögletes zárójelet alkalmaztam.

BALATONAKALI (Veszprém megye)

Tisztelt Tanár Úr!

Örülök, hogy tudósításommal meg volt elégedve.

A levél elküldése után nekem is eszembe jutott, hogy a Ság pusztai romokról nem adtam tudósítást. Sajnos nem is sokat tudok adni. Pedig külön is elmentem akkor a helybeli igazgatótanítóhoz, akinél hivatalos szervek ebben az ügyben már több ízben jártak és ő is volt kinn ilyen bizottsággal a helyszínen, de ő sem tudott többet mondani, mint azt, hogy tervbe van véve a romok mielőbbi feltárása. Azt hiszem a megyei tanácsból voltak ezek az urak.

Ma már nagyon kevés látható ezekből a romokból és a bokrok úgy benőtték, hogy nehéz megközelíteni. A községtől 3 km.-re vannak ezek a romok, a balatoni műúttól cca 10 méterre, közvetlen a lezárt Ság pusztai temető mögött. Olyan bejáratszerűség látható, mintha egy földalatti barlangba vezethetett volna valamikor. Talán innen van a nép száján az a beszéd, hogy itt volt a titkos kijárata az innen 3 km.-rel beljebb lévő Agyaglik nevű szőlőhegyen lévő és a piaristák tulajdonát képezett nagyobb méretű borpincének, vagy valamikori várnak. Nem messze ettől, pár méterre félkörívszerűen végződő fal maradvány áll ki a földből. Hogy a valóságban mi volt itt, azt tényleg egy hozzáférhető feltárás tudná csak tisztázni. Világosan kivehető alaprajz nem látható.

A festményeket tüzetesen újból megnéztem. Teljes világossággal mindkettőn kivehető a következő és karcoláshoz hasonlítható aláírás: Pesky Pinx. Pest. Az egyik képen még ehhez a szöveghez a dátum is hozzájárul: 1838. Keresztnévre vonatkozóan semmi adat nincsen a képeken, bár az egyik fiatalember, akivel a képeket vizsgáltuk, azt állította, hogy ezen aláírás alatt mintha lenne még valamilyen írásnak nyoma, azt azonban a ráma elfödí. Én nem tudtam kivenni semmit a ráma alatt állítólag meghúzódo betűkből, viszont a képet nem tudtuk leemelni, hogy a rámásból kivegyük és meggyőződjünk a valóságról. Azt hiszem, hogy a fiatalember tévedett, mert más szöveg nem is kívánczik a közölthez. A keresztnevet mindenesetre nem ezek után, vagy alá írta volna.

Ajánlom, hogy dr. Varghával tessék érintkezésbe lépni és reám hivatkozva adatokat kérni tőle. Ő sokkal bővebben és szakszerűbben tudja azokat, amik Tanár Urat velünk kapcsolatban érdeklik.

Plébániám területén vannak a dörgicsei templomromok. Mindhárom Dörgicsén egy-egy. Legszebb az alsódörgicsei. Ezeket Tanár Úr bizonyára ismeri és nem fognak kimaradni a gyűjteményből. Az Agyaglik hegy nyugati oldalán van a balatoncsicsói plébánia területéhez tartozó szent Balázs templomrom. A napokban voltunk éppen ott kiránduláson és gyönyörködtünk benne. Ez nagyobb és épebb még az alsódörgicseinél is.

Egy pár szép, tornácos, régi ház is van a falunkban, amikről fényképeket is bőven tud dr. Vargha szolgáltatni. Ezekre is felhívom a Tanár Úr figyelmét. Kisdörgicsén van egy római eredetű és ma is használt kőhid az országúton.

Szolgálatára máskor is készen maradok Tanár Úrnak

Balatonakali, 1954. augusztus 31.-én

Sallai Sándor
plébános.

ARANYOSGADÁNY (Baranya megye)

Genthon István Kartárs!
Budapest

Kérésére örömmel küldöm meg az alábbi anyagot Aranyosgadányról.

Nincs nyom, hogy a középkorban Arányoson vagy Gadányban plébánia, s vele együtt templom lett volna. (Pázdányban ellenben, mely 1 km.-re fekszik Arányostól ÉNY-ra 1332-ben volt plébánia s velejáró templom.)

Az arányosi falu D.-i oldalán emelkedő temetésdombon 1617-ben épült templom szent László tiszteletére fűzfafonatból és sárból nádtetővel. 100 év múlva ez teljesen romos állapotban volt. 1714-ben még állott szintén a temetésdombon a régi áriánus székesegyház, az áriánus püspök Baranya megyei főtemploma, de ez is nyomtalanul eltűnt, mert fából volt (fanun lineum az egykori feljegyzés szerint). Az alapja úgy látszik kőből volt, mert egyesek tudnak róla, hogy követ találtak a temetésdombon. — Ma már nincs semmi nyom.

Fentiek hiteles adatok. Szabad legyen egy legendát elmondanom a temetésdomb romjaival kapcsolatban. Régen még a török időkben a néphit szerint nem templom, hanem egy harácsvár állott a domb tetején. A törökök ide hordták az összeharácsolt kincseket, innen a neve is. Menekülésük idején nem volt idejük a temérdek aranyat elszállítaniok, hanem egy aranykét öntöttek belőle és azt elásták. A nép még ma is emlegeti az aranykét és félig komolyan, félig tréfásan keresik is még ma is. A legendát látszik igazolni, hogy egyes kődarabok kerülnek elő a földből és a képzelt vár helyén még ma is körkörös árok nyomai látszanak. A vár alatt egy alagút húzódott, melyet a nép ma is török pincének hív. Az alagút eleje beomlott, de többen elmondották, hogy az 1930-as években jártak benne és a pécsi múzeum sok török időkből származó fegyvert, köztük kardokat és embercsontokat, koponyákat vitt el. Az állítólagos alagút a képzelt vár alá vezetett volna és annak titkos kijárata volt.

A temetésdomb lábánál egy török kút állott, még az öregek emlékeznek is rá. A vízhez néhány lépcső vezetett le. Neve Félkút, törökösen FÉKUT ma is. A kút ma is megvan csak vaskúttá alakították át. Ehhez is fűződik egy legenda.

Egyszer Konstantinápolyból jött egy öreg nagyszakállú török. Odarohant a Fékuthoz és egy kőbárányt keresett. Közeliében a fű között meg is találta (valaha a Fékut tetején volt.) Sírva ölelgette és becézgette, majd egy kalapácsot vett elő burnuszából és széttörte a fejét, melyből arany hullott ki. A török az aranyat összeszedte és boldogan tért vissza Konstantinápolyba.

Kastély vagy kúria nem volt a faluban, mert rendszerint nagyobb birtokosnak volt a részbirtoka, s az másutt, nagyobb helyen lakott. Gadány (1 km.-re Arányostól D.-re.) a pécsi káptalané volt mindig, azért ott se volt kastély.

Kápolna, harangtorony nem épült 1850 előtt.

A legendabeli várról már fent említést tettem.

A kocsmá előtt áll a környék legrégibb kőkeresztje, amelyet 1834-ben állítottak. Homokkőből van.

Aranyosgadány, 1955. augusztus 9.

Üdvözli

Tavi József
igazgató.

BARÁTÚR (Baranya megye)

Genthon István

Kartárs!

Budapest

Nyaralásomból visszatérve találtam meg címemre küldött levelét. Sietek válaszolni, hogy időben érhesen kezeibe.

Klimó püspök 1756-ban tett canoni látogatása megjegyzi, hogy: „Gót stilben épült egyháza volt itt régi falfestményekkel, de ma már romokban hever.” (Haas: Baranya 171. p. művéből) A magyarhertelendi plébánia „Historia domus”-ában (Ugyanis Barátúr ma Magyarhertelend filiálisa) ez áll: „1816-ban pusztult el Barátúr régi temploma, mely a Magyarhertelendről Kishertelendre vezető út mellett állott, s ahol valamikor Barátúr is volt. Amikor Magyarhertelend 1564-ben teljesen kipusztul és megszűnik Barátúr e templom körül fekszik új településéig, melynek idejéről a „Historia domus” nem tesz említést. Csak annyit jegyez meg, hogy 1738-ban újraéledt Magyarhertelend lakosai e templom körül temetkeztek egészen 1801-ig, mert ez később a hertelendiek temploma lett.” – E templom alapjai ma is láthatók a kérdéses helyen, erősen begyöpösödve és bebokrosodva.

Jelenlegi temploma csak 1912-ben épült.

Hét kőkeresztje közül mindössze egy épült 1850 előtt. A magyarszéki országútról a községbe vezető út mellett van egy alább vázlatban is közölt sajátos alakú 1820-ban emelt kőkeresztje. [A melléklet elvezett. KT] Ennek jelenlegi művészi kivitelű ón Corpusa azonban 1932-ből való.

A történeti adatok szerint Barátúr földesura a pécsi káptalan, majd azt követőleg a pécsi szeminárium volt, s a község idősebb emberei szerint ebből az időből származik az a nagy téglával kiboltozott, támfalakkal ellátott pincéje is, amely ma Steinerbrunner János tulajdona, ha ugyan ez az épület is műemlékként kezelhető?

Egyéb műemlékként nyilvántartható létesítmény Barátúrbán nem található.

.....

Egyben szabad legyen megkérnem kedves Kartársat, hogy birtokában lévő, s *Szászvár*-ra vonatkozó adatokat szíveskedjék velem közölni. Ugyanis Szászvár monografiai adatait gyűjtögetem, így igen érdekelne annak műemléki létesítményeinek eredete.

Szíveségét előre is megköszönve, maradtam tisztelő híve:

Barátúr, 1955. augusztus 8.

Várszegi Alajos
iskolavezető

BÉKÉSSZENTANDRÁS (Békés megye)

A békésszentandrási Református Egyház Lelkészi Hivatalától.

Telefon: 25

72/1955 szám.

Békésszentandrás, 1955 április 18.

Tárgy: Helyi műemlékek.

Genthon István

Únak:

Budapest.

XIV. Dózsa György út 41.

Szépművészeti Múzeum

Szíves elnézését kérem, amiért ilyen soká válaszolok nb. soraira, de az Ünnepek és hivatali utazásaim s ezekkel járó nagy elfoglaltságaim akadályoztak abban, hogy kérdéseire érdemben válaszoljak.

Most azonban tekintettel munkám kevesebb voltára, igyekszem kérdéseire a rendelkezésre álló adatok alapján hű képet adni.

Református templomunk hiteles feljegyzéseink alapján 1800–1805-ig épült. A torony a homlokzaton ül. Támpillérek nincsenek. Hátsó oldala egyenes záródású. Hajója négy boltszakaszos. Orgonája 1844-ben épült és ma is jó állapotban van.

Községünkben a Horváth kúria 1700 körül épült, jelenleg az Állami Általános Iskola székel benne. Az épület kis része van csak az eredeti állapotban. Két boltozott szobája van. Földszintes. Ablakai és ajtói nem a régi állapotban vannak. Hiteles irat nem található ezekre vonatkozóan. Több intézmény volt már benne. Évek során sok átalakítást hajtottak végre.

A Rudnyánszky kúriában jelenleg a „Petőfi T.sz.” székel. Ez is igen régen épült. Azt mondotta róla községünk legidősebb embere, hogy Hunyadi János építtette és innen indult el a várnai csatába. Emeletes, egy emelete van. 5-5 ablak van a főhomlokzaton, a földszinten is öt, az emeleten is öt. Két boltozott szobája van. Két ajtaja. E kúriából alagút vezet a Cseh kúriával egybekötve az u.n. Gödény halomig, amely a községtől 8 km. távolságra van. Az alagút természetesen jelenleg el van zárva.

A Cseh kúriában jelenleg a helyi Földmíves Szövetkezet gabonaraktára van. 1700 körül épült. Öt ablaka van két boltíves szobával, az épület földszintes. Két ajtóval.

A Rudnyánszky és a Cseh kúriákat is évek folyamán többen használták, s így több átalakítást végeztek rajta a célnak megfelelően.

Fentebb említett K. Kovács Imre 90 éves atyámfia, immáron elköltözött az élők sorából a múlt hetekben. Ő sem tudott semmi hivatalos feljegyzésekről, pedig sokáig a község életében vezető szerepet töltött be.

Talán az Országos Levéltárban lelhető idevonatkozóan valami hivatalos feljegyzés.

Többet sajnos nem tudok közölni, mert az előbbieik alapján nem áll semmi hiteles adat rendelkezésünkre itt helyben.

Vagyok kiváló tisztelettel:

Mészáros László
református lelkipásztor

BERZENCE (Somogy megye)

255/1954. sz.

GENTHON ISTVÁN Úrnak.

Budapest.

Hivatkozva márc. 28-án feladott lapjára, tisztelettel mellékelten küldöm a Szent Antal-kápolnára vonatkozó adatokat. A historia domusból tudtuk ezeket kiszedni. Persze nagy hátrány, hogy a források hiányoznak a Historia domusból.

Amennyiben „Magyarország műemlékei” c. könyve megjelenik, tisztelettel kérnék egy példányt nekünk is megküldeni.

Nagyrabecsült személye iránt vagyok megkülönböztetett tisztelettel

Berzence, 1954. április 10-én.

Pesze János
plebános.

A SZENT ANTAL-KÁPOLNA BERZENCÉN

Berzence kisebbik temploma a plébánia-domb legmagasabb pontján álló Szent Antal-kápolna. Hossza 12 m, szélessége 8 m, a torony magassága kb. 20–25 m. A veszprém-egyházmegyei Schematizmus (1938) – egyházi név- és címtár – szerint román stílusú, azonban a templom külső és belső kiképzése egyaránt barokk formákat mutat, sőt a következőkben vázolt történetéből is az világlik ki, hogy a régi fatemplom helyén épült kőkápolna első alakja – ha nem is volt egészen azonos a mostanival – már a barokk korban (1780 körül) épült.

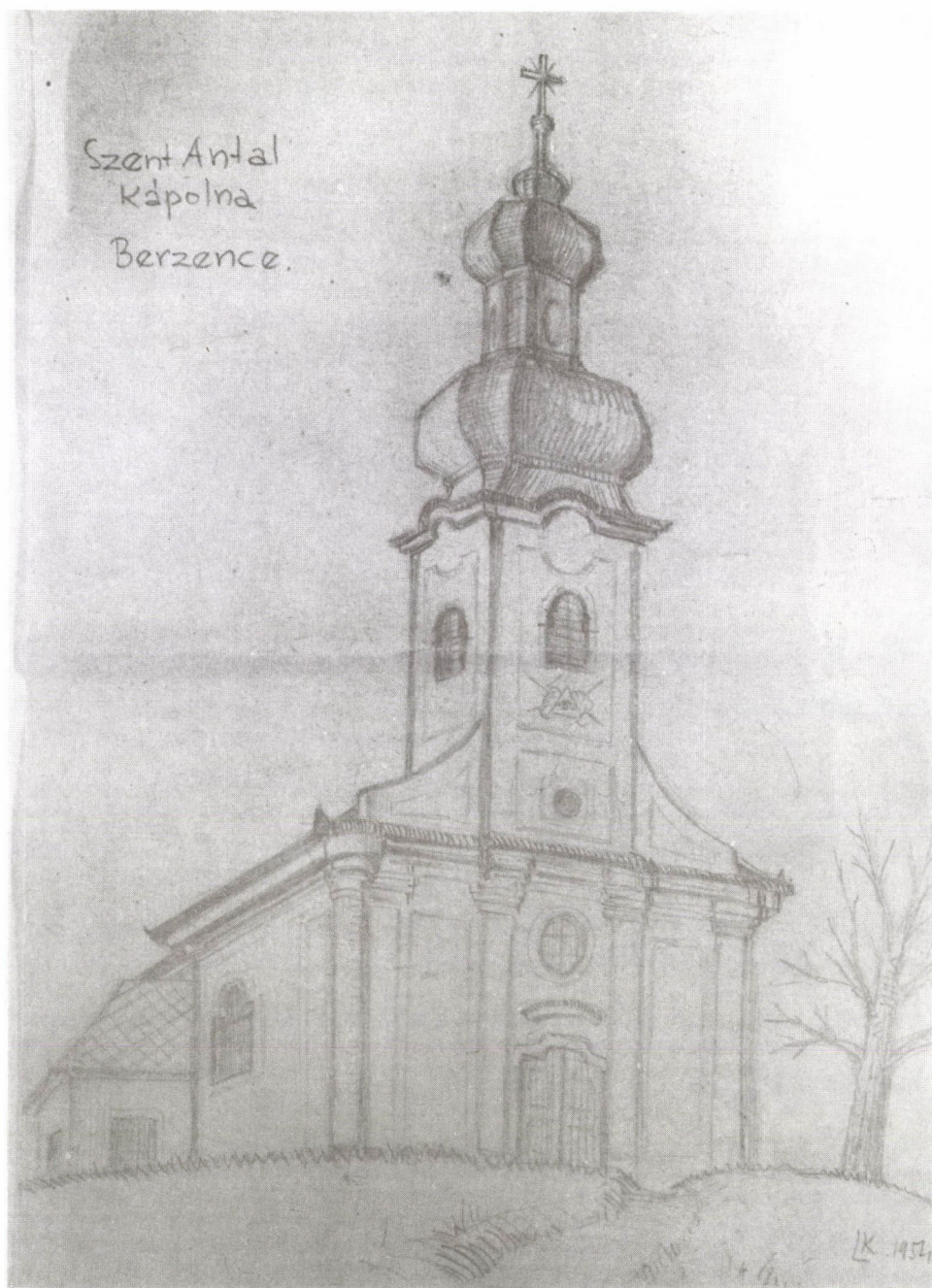
1. Története.

(Adataimat a berzencei plébánia kéziratok történetéből veszem, melyet Neuperger Imre volt berzencei káplán, majd Teller Vince volt berzencei plébános írt össze. Hiánya, hogy adatainak forrását nem jelöli meg minden esetben pontosan.)

Legkorábbi adatunk a XIV. századból való. Jacobus de Langres és Jacobus Berengar pápai tizedsedők Berzencét, mint a segédsi főesperesség plébániáját említik (1333–35.). Ebben az időben már templom állott a Szent Antal-kápolna helyén. Ez volt akkor a plébánia-templom. Azonban egészen a török időkig faépítményről beszélnek az oklevelek. 1490-ben Keresztelő Szent János tiszteletére épült egyházat említenek.

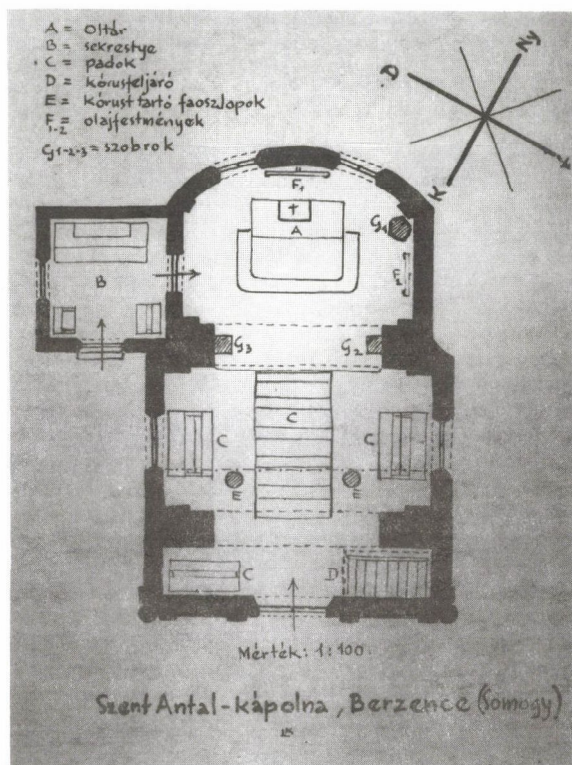
1556-ban foglalják el először a törökök Berzencét, majd elvesztik, de újra visszafoglalják 1565 körül. Sok a pusztulás, a fatemplom is bizonyára már ekkor megsemmisült. Nem is nagyon volt, aki járjon belé, mert 1571-ben már csak 5 ház állt Berzencén.

1664-ben Zrínyi Miklós, a költő foglalja vissza a töröktől a fontos berzencei várat. Iszonyú a rombolás,

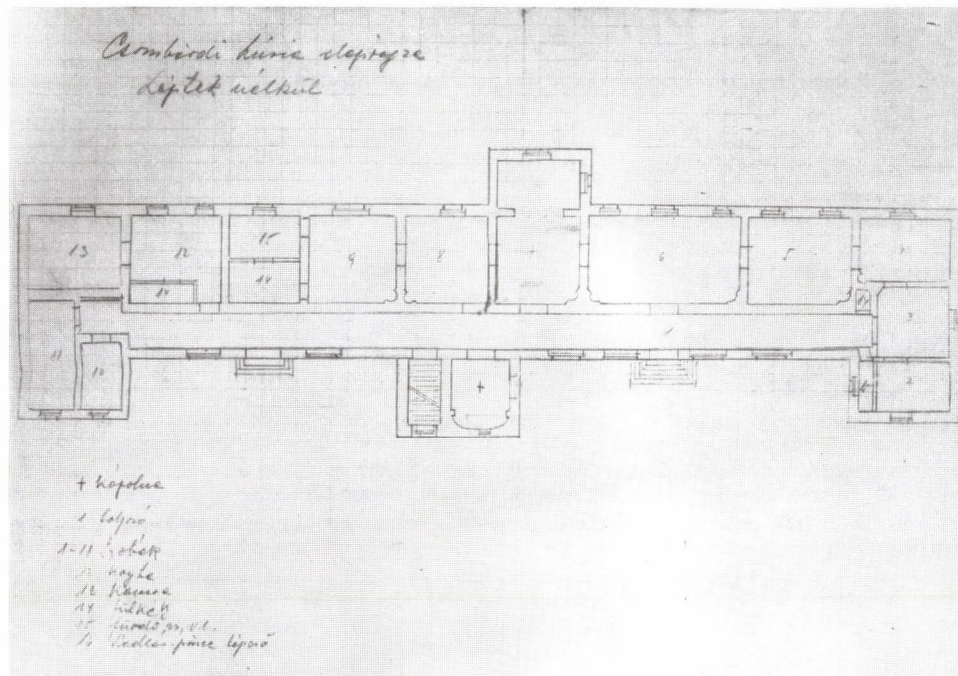


86. A berzencei Szent Antal kápolna főhomlokzata. Papír, ceruza. Jobb alsó sarokban jelezve: L.K. 1954. 21x14,5 cm

87. A berzencei Szent Antal kápolna alaprajza. Papír, tus. Alul, középen jelezve: L K. 21x14,5 cm



88. A csombárdi kúria alaprajza. Blaskovits Elemér felmérése. Papír, ceruza. 21x30 cm



de kezdik újjáépíteni a falut, nagyrészt a vár romjaiból hordva el hozzá a téglát. 1690-ben újjáépítik a templomot és a plébániát, de még mindig fából.

A török háborúk lezajlása után gróf Niczky György földesúr lesz a templom patrónusa. Őt valószínűleg felülről kötelezik új, nagyobb templom építésére, ezt a piactéren meg is építeti. Az időpont több változatban is szerepel. A plébániatörténet 1760–63-at jelöli meg az építés idejeként, s az 1763-mal a nagytemplom ormán levő kőcímer feliratára hivatkozik, hogy ott 1763 van, holott jelenleg a kőbe karcolva 1767 olvasható. A történet írása utáni időben (az 1940-es években) restaurálták a templomot, de erről különös módon nincsenek okirataink. Őregek állítása szerint elég rossz állapotban volt a restaurálás előtt a templom, lehetséges tehát, hogy hibásan javították a címer felírásában a 3-at 7-re. Ez a mostani plébánia-templom, ennek kerítésoszlopait díszítik a főkapu két oldalán angyalszobrok.

Mikor Niczky gróf patrónus az új plébánia-templomot felépíttette, a régi fából valót átadta a hívek kezébe bucsújáró helynek. A hívek aztán a gróftól kapott téglából a fatemplom helyébe újat építettek. Ezt kb. 1780-ban épült kápolnát kell tekintenünk a mai épület alapformájának, mivel későbbi lerombolásról, újjáépítésről stb. nincsen adat. Ez az idő meg is felel a templom barokk szellemének. Valószínűleg ekkor szentelték fel, az új védőszent, Szent Antal tiszteletére is. A hagyomány szerint a Dráva, melynek mocsaras árterülete még az 1900-as évek elején is a Szent Antal-templom dombjának lábáig ért, a kápolna építése idején megáradt és egy Szent Antal-képet hozott, s azt a falu egyik pontján hagyta. Ez a kép ma ott függ a kápolna szentélyének lecke-oldali falán (l. alaprajzon F2). A plébánia-történet megjegyzése szerint egy – meg nem nevezett – szakértő azt állította, hogy a képet későbbinek kell tekinteni a templom építésénél. A kép eredetét magyarázó legendás hagyomány több változatban is él a nép között.

1778-ban még fából volt a templom – állítja a Történet egyik megjegyzése, valószínűleg az akkori püspöki látogatás jegyzőkönyve alapján.

Hamarosan felépíthették azonban a mostani téglá-építményt, valamikor 1780 körül, mert 1815-ben a toronysisakot már újra kellett bádogozni. Az addigi rézlapokat a szél kikezdte és egyenként dobálta le. Ezeknek árából a püspök rendelkezésére helyrehozták a kápolna toronysisakját, és bádoggal borították be. Minden bizonnyal megtartották a toronysisak eredeti alakját, amelynek vörösré miniumozott (vagy rozsdásodott) kettős hagymája nagyon szép látványt nyújt a domb tetején kimagasodva.

1834-ben kifestették, 1896-ban orgonáját javították, de meghagyták háromrészben barokk homlokzatát. Legutóbb 1928-ban restaurálták a plébániatörténet adata szerint, erről azonban részletes leírás nincsen kezünkben. Lehet, hogy csak ebből az időből való a kápolna szentélyének és hajójának mennyezetén található két primitív, szimbolikus freskó.

A kápolna elhelyezési iránya eltér a szokásos iránytól, amennyiben a szentélye nem keletre, hanem kis eltéréssel nyugatra néz. Mostani külső és belső formáját a mellékelt két rajz mutatja. Fényképünk, sajnos nincsen róla.

2. A kápolna külseje. Első pillantásra az erőteljes torony ötlük szembe finomművű sisakjával. Három részre osztódik a torony. Alsó harmadát a homlokzati falon a főajtó mellett kiugró két oszlopszerű függőleges rozettát jelzi, belső alapja pedig a kóruson áthajló széles bojtíven nyugszik. A toronynak ezt az alsó harmadát a csatorna magasságában az egész épületen körülfutó párkány választja le. Ez a köröskörül gazdagon tagolt párkány egyik fontos ékessége a kis templomnak. A párkány felett a torony önállóan, a kétoldalt részsűt ívelő falrész is fölfelé segíti a néző tekintetét. Ez a nyugodt, egyszerű négyzetes hasáb középírási jöles ellentétként emeli ki a változatos sisakfigurát, amelynek egy nagyobb és egy kisebb hagyma alakzatát karcsú hasáb köti össze. A két hagyma és az összekötő hasáb élei megkétszereződnek azzal, hogy a négyszög éleit szélesen vágta le a tervező. (A fénykép híján sajátkezűleg készített rajzon az arányok nem tökéletesen adják vissza az eredeti minden finomságát.) A toronyon hagyott órahely, továbbá a zöldzsals, félköríves ablak, egy kör alakú szellőzőlyuk, végül az alsó homlokzat középmézejében a kórus körablaka, a megtört homlokú főajtó s a fölötté enyhén ívelő párkány mind csak jobban a toronyt teszik uralkodóvá az épület képeiben.

A kápolna két homlokzati sarok-élét féloszloppá gömbölyítették le az építők. Ez még emeli a dúsvonalú párkány szépségét.

Amint az alaprajzból kitűnik, a szentély keskenyebb, mint a hajó és kerekded ívben végződik. A templom oldalsó képét teszi változatossá (főként délről) az elkeskenyedésnél előálló párkányvonal-hajlások lágy hulláma, amelynek hónaljában az egyszerű, négyszög sekrestye húzódik meg.

A kápolna külső képe négy osztagú árnyaival és különösen uralkodó tornyának rajzával hat.

3. A kápolna belseje: általában nagyon kicsinek tűnik. Az építészeti formákon a barokk díszítő kedv nem érvényesül, amint ez az alaprajzon is látható szögletes pillérekkel kitűnik. A négy zömök pillér ha-

mar a román stílusra gondoltat, azonban annak a stílusnak nincsen jóformán semmi más jellemző motívuma ebben a templomban. A félkörívek, amelyek a pilléreket fent összekötik, inkább lapított ellipszisélfélhez hasonlítanak; oszlopfőnek vagy egyéb román emlékek nyoma sincs. Ezek a súlyos pillérek okozzák, hogy a külső impozáns torony és homlokzat csak nagyon szerény belsőt takar. A két pillérpár három részre osztja a templombelsőt. A keskeny előcsarnokot a hajótól elválasztó boltív alá építették be a kórust, amely egészen az oldalsó ablakokig nyúlik be a hajó fölé (a pont és vonalból álló szaggatott vonal jelzi a kórus szélét). Fából épült és két faoszlop (E) tartja a hajóban álló padosor két oldalán. A kórusfeljáró az előcsarnok jobb oldalán D-vel jelzett falépcső. A kóruson kicsi barokk orgona áll. A hajó és a szentély mennyezete kupolaboltozatos téglából készült. A hajó mennyezetén primitív technikájú, de kellemes dekoratív hatással bíró freskó van: kört alkotó kis felhőkarikák sorozata, mint keret zárja magába a hit, remény és szeretet szimbólumát, egy keresztet, horgonyt és lángoló szív rajzát. A felhőkeret mögül sugárzás ragyog elő. A szentély mennyezetén ugyanilyen felhőkeretben két sárgaruhas angyal térdre ereszkedve imádja a piros terítőre helyezett Oltáriszentséget: egy kehely fölött IHS-sel jelzett szentostyát.

Az F₁-gyel jelzett oltárkép felett is van a falon egy kis rajzolat: háromszögben az isteni jelenléte jelképező szem, körötte sugarakkal.

Itt a szentély falán van elhelyezve két olajfestmény is. Az oltár (A) fölött függő, kb. 200×150 cm méretű, egyszerű aranykeretbe ágyazott kép (F₁) Pádai Szent Antalt ábrázolja, amint féltérdén állva kezét csókol a kis Jézusnak, aki felhőn ülve jelent meg. Fejük felett angyal-puttó lebeg, jobb kezében liliummal. A bal háttérben oszloptő látszik, másutt mindenütt a mennyei jelentést kiemelő felhő alkotja a hátteret. A festő anatómiai tudása teljes, a repülést is egyszerűen érzékelteti. A kompozíció világos, barokkos vonalú. A sfumato olaszos lágy-sága elűti a Magyarországon dolgozó német barokkori festők stílusától. Szignálást nem tudunk rajta fölfedezni, s eredetéről a plébánia története sem mond semmi adatot. Valószínűleg valamelyik patrónus-földesúr képei közül került ide a templomba. Lehetséges tehát, hogy jellegének megfelelően olasz eredetű tulajdonítsunk neki. Sajnos biztosat nem tudunk róla.

A másik képen (F₂) kb. 150×100 cm, sima barnára festett keretben, melynek felső része lágy ívben hajlított, a szentély leckeoldali falán függ. Ez is Szent Antalt ábrázolja, álló helyzetben, balkarján a gyermek Jézus alakjával. A kép felső mezéjében egy vízszintesen lebegő angyalka vörös függőnyt tart félre, s ezzel mintegy azt mondja, hogy jelenésről van szó. Barokkos a képen a fönti angyal, továbbá az ülő kis Jézus contraposto-ja, és az az érdekes ötlet, hogy a szent balkarja, amellyel a kis Jézust tartja, valahogy fölfogja a barátságát alját is, úgyhogy majdnem térdig kilátszik a szent egyik lába, de így a ferdén leomló redőzet sokkal változatosabbá teszi a kép alsó mezéjét. – Ennek a képnek az eredetéről sem tudunk semmi biztosat. A faluban vele kapcsolatban élő szájhagyományról a templom építésével kapcsolatban elmondottak a lényegét. A kép felülete repecskes, talán valóban vizen hanyódnak egyideig, de talán mással is lehet értelmezni a dolgot. Valószínű, hogy ráfestés is történt. A szentélyben áll az oltár (A). Kőből épült két lépcsője és barokkos koporsó-forma asztala. A rajta álló tabernákulum és egy kis hátsó dísz fából van, kissé otrombán hajlongó barokk elemekkel.

A szentélyben áll két szobor. Iparos szobrász munkája lehet. Rikító színezéssel, fából készült. A leckeoldali főpillérre erősített polcon Szent Flórián, amint egy apró házacska sájtárból önti a vizet. (G–3.) A padok, valamint a sekrestyei székény műtörténeti szempontból jelentéktelenek.

Ilyen a kis Szent Antal-kápolna, amelyet a nép ma is búcsújáró helyként tisztel. Az róla a köztudat, hogy régebbi a nagytemplomnál, de amint a történeti részben említett adatokból kitűnik, a mostani kőkápolna későbbi a nagytemplomnál, bár ezen a helyen álló fatemplom-elődei évszázadokkal megelőzték azt.

A volt Festetics-kastély, amelyet a háború után bizonyos változtatásokkal népfőiskolává akartak átalakítani, ma is áll a régi formájában. Az átalakítás tervrajzait láttam, aránylag jelentéktelenek lettek volna. A felszabaduláskor a benne lévő képeket és bútorokat széthordták. Jelenleg honvédelmi célokat szolgál.

A berzencei vár.

A Festetics-kastély átellenében emelkedik a kerekded, de kissé megnyúlt fennsíki várdomb. Mintegy 20 m-re magasodik ki a környező völgyből. A tetejéről úgy tűnik, ez a község legmagasabb pontja.

A domb tele van téglatörmelékkel, amely a bodzás, akácos, gazos talajból nagyon sok helyen kiütözik. Érdekesebb a domb nyugati oldalán látható falrészlet, amely a homokbányának hasznáit és függetlenül levágtatott domboldal felső peremén áll ki a földből. Három alapfalmaradvány van ott, valami 10 m magasán egy gazda udvarvége fölött, melyeket kb. 3 m távolság választ el egymástól. A köztük levő távolságot valamikor boltív hidalta át, ma csak az egyik ilyen ív mondható némileg épnek. Annyit ki

lehet venni, hogy valami kerek alapú helyiségnek (talán toronynak) lehetett az alapozása. A kiváló vakolattal összeragasztott téglafal legalul lehet másfél méter széles is. Megközelítése csaknem életveszélyes, alighanem hamarosan le fog hullani. A telek tulajdonosának udvarán már egy jó rakás téglá áll a lehullott omladékból. De hiszen már a plébánia kéziratos története is említi, hogy a vár visszafoglalása után a romokat a község lakói hordták szét a falu újjáépítéséhez. Az említett alapfal-részlet a kibányászott homokból került elő a meredek part homlokán. Annak köszönhető megmaradását, hogy a föld alatt volt. Pár éve a csurgói gimnázium növendékei próbáltak ásni a domb tetején, de kellő hozzáértés és megfelelő szerszámok nélkül csak egy kis gödröt ástak a tégladarabos dombtetőn, komoly eredmény nélkül.

Feltevésém szerint szakszerű ásítás kideríthetné a hajdani vár alaprajzát, amelyről rajzot vagy leírást nem ismerünk. Feltevésemet arra alapozom, hogy a domboldalból kilátszó említett falrész legmélyebb pontja kb. 4–6 m-rel mélyebben van a dombtető átlagos szintjénél. Ha tehát műtörténeti szempontok vagy egyéb komoly okok javallanák ennek az egykor fontos végvárnak alaposabb megismerését, akkor egy esetleges ásítás közelebb vihetné hozzá a tudományt, legalább annyival, hogy alaprajzáról, de talán berendezéseiből is valamit fölszínre hozhatna. Lehet azonban, hogy csak nagyon szerény eredménnyel kellene ásítás esetén is megelégedni.

A várdomb fekvéséből, magaslati helyzetéből úgy látszik, hogy abban az időben nagyon alkalmas volt védelmi célokra. A körülötte lévő mintegy 20 m-es mélység vizesárok volt, amely nagyban megnehezítette megközelítését. A dombtetőn a földből kiálló romrészlet nem látható.

Megjegyzem, hogy arról semmi adatunk, miszerint ezt valaha is Béiavárnak nevezték volna. Ellenben tőlünk délkeletre 8–10 km-re van Bélavár község, ott állhatott valamikor hasonló erősítés. Közeli bitit nem tudunk róla.

Római Kat. Plébánia Hivatal
Berzence

BEZENYE (Győr-Sopron megye)

Tisztelt Genthon Kartárs!

Levelét, amelyben Bezenye község régi épületeiről kér adatokat megkaptuk.

Az adatok megszerzése nehézségekbe ütközött, ugyanis Bezenye község horvát anyanyelvű és így nehéz volt az idősebb lakossággal érintkezésbe lépni. Ezért késett válaszom.

A megszerzett adatok a következők: Az 1800-as évek elejéről néhány ház, valamint a róm. kath. templom, amely 1812-ben épült, tartozik a község régiségei közé. Néhány ház végében lévő romos pajta gerendáiban is az 1800-as évek évszámai láthatók.

A templom falában van egy megrepedt ágyúcső befalazva, emléktáblával. Az emléktábla felírása elmosódott.

Más adatot Bezenye község régiségeiről nem tudtam beszerezni. Más különösebb emlékmű, vagy régi épület a községben nincs.

Bezenye, 1956. április 16.

Kartársi üdvözléssel:

Németh Klára
tanítónő

BORJÁD (Baranya megye)

Kedves Genthon Kartárs!

Megkeresésére postafordultával igyekszem kedvező választ adni. 1770-ben épült a községben gör. keleti templom és iskola, mely iskolának kis része fennáll. A templom előtt és Poca felé vezető úton áll egy kereszt is utóbbi kissé megrongálva. Ezen kívül van egy malom (volt Korsós-féle, jelenleg a TSZ tulajdona), mely uradalmi volt, annak idején vizimalom volt. Hasonló stílusban épült egy hatalmas ház, melynek ablakrácsában 1839 olvasható. Ebben a házban járt annak idején Kossuth Lajos, mikor elbujdosott, állítólag befalazva és egy lyukon táplálták felülről. Ezekon kívül is több magánház találhat e korból, Pfeifer Henriké stb.

Abban a reményben, hogy segítségére lehettem, üdvözlö:

Borjád, 1955. július 29-én.

(Schusztér Ádám) ig.

BÖNYRÉTALAP (Győr-Sopron megye)

Bőnyrétalapi Ref. Lelkész Hivataltól.

81/1955. sz.

Genthon István Úrnak

Budapest

Készséggel adom meg templomunkról a kért felvilágosítást, de bizony semmi különlegesség nincsen rajta. Egyszerű téglalap alakú épület. A torony a homlokzat előtt van. A hajója síkmennyezetes. Oldalhajó, támpillér nincsen. A fala is teljesen sima. 1879-ben épült.

Pálffy Károly az 1849. júl. 11-i ácsi csatában sebesült meg, s július 22-én halt meg Bőnyön. A sírfelirat szerint 1861. júl. 8-án „a hála és tisztelet jeléül emelték (nem az én íráshibám e szó) a bőnyi köz-birtokosság és honvédtársai.” Van egy rigmusba szedett felirata is. Leírom, ámbar irodalmi értéke nincs:

„A honvéd elesett,
A hazáért adta ki lelkét,
Éljen a hon, melyért hunytak el
A daliák! Élni a honnak szép,
a hazáért

Meghalni dicsőség
Pálffy honáért halt,
Pálffy halála dicső!”

Az ácsi csata után, úgy látszik, a honvédség kiürítette a Győr és Komárom közötti területet, mert 1849. októberében templomunk már császári hadikórház volt.

Még annyit a templomról, hogy a torony elején nincs bejárat, hanem az oldalán. Az ablakai félkör-ívesek, s kórus csak a torony felőli oldalán van.

Bocsánat a kapkodásért, de össze-vissza jutnak az adatok. Még kettőt említek meg. A kelyhen kívül van egy, ugyancsak az Anjou-korból, 1320–50 évekből származó arany kenyérszto tányérunk is, és 1789-ből való aranszövésű, bíbor-bársony úrasztali terítők.

A másik pedig: Pálffy Károly Nagybecskereken született. Évszám ismeretlen. Huszárfőhadnagynak jelzi a sírfelirat.

Elnézést kérek az összehányt adatokért, ha valamire még szüksége lenne, szívesen állok rendelkezésére.

Bőnyrétalap, 1955. jún. 9.

szíves üdvözléttel

Pööd József
ref. lelkész

CSOMBÁRD (Somogy megye)

BLASKOVITS ELEMÉR

Csombárd

Up. Hetes, Somogym.

Genthon István úrnak

Budapest

Igen tisztelt Uram!

Elnézését kérem, hogy csak most küldhetem el a csombárdi kuriára vonatkozó feljegyzéseimet, de sajnos én sem abból élek, hogy kedvem szerint foglalkozhatom régiségekkel, monografiákkal, vagy genealógiával, és ezeket a tudományokat, csak mint nagyon is kezdő és laikus, vagy mondjuk amateur gyakorolhatom.

Amit tudtam összeírtam és mellékelek két képet és egy vázrajzot is. Kérem Önt, ha könyve megjelenik, szíveskedjék arról értesíteni, ha módom lesz rá, megvásárolom, de legalábbis szeretném áttanulmányozni.

Olvastam nemrég Gerevich prof. cikkét a Szabad Népben. Ő persze a nagyobb kastélyokról szólt, de jó lenne ha az illetékesek azt megszívlelnék és az ilyen kisebb, de ugyancsak a múlt hagyományait őrző, a magyar építő és szépítő készség tanúságait bizonyító épületeket is, amennyire lehet karbantartánák. Persze ez csak ott lehetséges, ahol a hatóságban legalább egy ember van, aki valamit ért is az efféléhez, van szépérzéke és ahol az illetékes múzeum törődik a védelme alá helyezett építményekkel és kellő eréllyel fel mer lépni azok védelmében. Sajnos mindez nálunk hiányzik. legutóbb a szövetkezeti bol-

tot és kocsmát helyezték el a kúriában (itt van a közs. Tanács is) és ezért a folyosó egyik nagy ablakát kivették és egy otromba ajtót helyeztek oda. Persze erre nem kértek engedélyt a múzeumtól. A tanács titkára, aki itt lakik az egyik szobát baromfiólnak rendezte be, itt tartja a tömő récéket, ludakat, vizesedényestől és trágyástól. Legutóbb arra tett célzást, hogy „Jó lenne ezt a bodegát elvinni innen, jó kocsmahelyiség lenne” T.i. a kápolnáról volt szó. Azt, hogy a szép kályha tetejét levették, hogy a gombos kilincseket sorban letörlik, a folyosó kövein fát aprítanak már említeni sem érdemes. A múzeum Igazgatója azt mondta jelentsem be írásban ezeket a dolgokat. Hát ez csak bürokrácia, viszont én mint a volt tulajdonos fia, sokkal kényesebb helyzetben vagyok, semhogy ezt megtehetném. Persze mindez nem is tartozik a tárgyhoz, és elnézését kérem, hogy erre kitérve türelmét igénybe vettem.

Örülnek, ha adataimat szép munkájában fel tudná használni a nemes cél érdekében és maradok ismeretlenül is köszönetes híve

Csombárd, 1956. július 29.

Blaskovits Elemér

A csombárdi u.n. Pongrácz-féle kúria építésének idejét 1780 tájára teszik az eddigi feljegyzések. Stílusa kétségtelenül Mária Terézia idejét mutatja. Nem túl buja, nyugodtabb vonalú ú.n. kúria barokk. Alapossabb vizsgálat alapján azonban feltehető, hogy jóval előbb épült és csak jelenlegi formáját nyerte abban a korban.

Az épület teljes hossza 54 m. földszintes, hazai cseréppel fedve. Ezt a tetőzetet 1924-ben kapta, addig fazsindely teteje volt. Csak a kápolna boltíves, a többi helyiség stukaturos gerenda födém. Két végén előreugró oldalszárnyakkal magas oldalfalakban végződik, melyekhez a tetőzet fétetővel csatlakozik, ami egészen szokatlan és különleges befejezési módja egy tetőnek, vagy épületnek. Úgy az először bejárat fronton, (nyugati oldal), mint a hátsó (keleti) oldalon az épület közepe táján, de nem szimmetrikusan elhelyezve 1-1 kiugró rész van. A nyugatiban van a kápolna, valamint a padlás fel- és pincelejárata. A keleti kiugró kétségtelenül későbbi építmény, amit bizonyít, hogy az alatta lévő pincének 1 ablaka nyílt oda, ahol most a kiugró rész van, de azt befalazták. A keleti hosszanti fal középső részén általában 70 cm. vastag, míg azokon a részekben, amelyekkel szemben a két végső kiugró rész van már csak 50 cm. vastag. Ebből is arra lehet következtetni, hogy ezek a részek későbbben épültek. Az északi vége felé a jelenlegi konyha helyisége alatt egy boltív maradványa látható, valószínűleg egy hajdani pince lejárata lehet. Ez is azt bizonyítja, hogy jelentősebb átalakításon esett át az épület.

Az épület nyugati teljes hosszában régebben nyitott árkádos folyosó volt, amit később befalaztak. Akkoriban minden árkádba 1-1 ablakot helyeztek el, melyeknek mérete megegyezett a többi szobai ablakméretekkel. Az 1924 évi renoválás alkalmával kitűnt, hogy a folyosó egykor nyitott volt és akkor helyezték el a mostani nagy, az árkádníylásoknak megfelelő félköríves ablakokat. Ez úgy külsőleg, mind belsőleg az épületet sokkal barátságosabbá tette. Az épület többi ablaka elég kisméretű sima ablak, melyek a fal szintjében minden díszítés nélkül helyezkednek el. A külső ablak szárnyak még most is a régi fűgás ablakok, tölgyfából készítve. A két bejáratú ajtót, faragott terméskőből keretezi. Ezek sarkainak kiképzése azonos az épület minden sarkán látható lekerekített élekkel, melyeket minden oldalon 1-1 pillér zár le. Ugyancsak terméskő keretezi a folyosón lévő mászókérményajtókat, ezek azonban teljesen simák. A déli és északi oromfalakat 2-2 vakablak díszíti, míg a kiugró részek felett mindenütt 1-1 zsalukkal ellátott világító ablak van. A konyha egyik felső belső ablaka, valamint a kápolna ablakai ma is ólomrekeszesek. Ugyanígy volt a kápolna szentélyének ovális ablaka, de ez a háború folyamán tönkrement. A kápolna 4x5 méteres csesholtozatú helyiség, melyhez csatlakozik a félellipszis alakú szentély. A helyiség 1 m. magasságban faburkolattal van borítva, színe kékeszürke, aranyozott levélfűzéses faragásokkal. Oltára ugyanígy színű, míg a tabernákulum teljesen aranyozott. Dúsan faragott ajtaján a báránnyt ábrázolja. Felette a földgolyót jelképező aranyozott gömb helyezkedik el, amit erőteljesen kidomborodó, aprólékosan faragott kígyótest fon körül. Ebből emelkedik ki a végein barokkos kiképzésű feszület (aranyzegélyes szürkealappal) a Megváltó szépen faragott, arányos, teljesen aranyozott testével. A kápolnát 1792-ben szentelte fel Bajzáth József veszprémi püspök. A mennyezetet angyalcsoportot ábrázoló eredeti freskó díszíti.

A nagyobb szobák falain medaillonos freskók vannak, melyek török alakokat, vagy törökös jeleneteket ábrázolnak. Ezek jelenleg nem láthatók, át vannak meszelve.

A kápolna és a folyosó padlózata 60x60 cm. nagyságú csiszolt terméskő kockákkal van burkolva. A szobák padlózata berakás nélküli régi nagyméretű parketta.

Nem helyes a kúria elnevezése, mert a br. Pongrácz család, illetőleg Pongrácz Gusztáv csak 1834-ben örökölte nagyapjától, Csák Józseftől. A kápolna felszentelési okmányában is Csák József szerepel mint tulajdonos. A török idők alatt megsemmisült, vagy elveszett adománylevelek helyett az 1715 évi orszá-

gyűlés határozata alapján a régi birtokosok új adományleveleket kaptak. Így kapott 1717-ben Csombárd-
ra új nádori adománylevelet Csák Mihály (a trencsényi ágából) és Bakó Farkas (Csák Mihály veje volt Bakó
Farkasnak). Ettől az időtől kezdve az itteni tégláégetőben a mindenkori tulajdonos monogrammjával
égették a téglákat.

Éspedig Csák Mihály monogrammjára a téglán:

Csák Imre

és

Csák József

veje Pongrácz Alajos monogrammjára a téglán: ABP (Alois baron Pong.)

Pongrácz Gusztáv monogrammjára a téglán: GBP

és leánya Gaál Dénesné monogrammjára a téglán: G. D.

Valószínű, hogy a tégláégetés a múlt század vége felé megszűnt és attól kezdve monogrammos téglák
nem találhatók. Fentiekkel szemben a kúria teljesen jeltelen, de azonos méretű téglákból épült. Bár ez
még nem bizonyítja, hogy Csák Mihály ideje előtt épült volna. Csák József, aki a kápolnát felszenteltette
és végrendeletében a csombárdi birtokát külön kiemelve „kedves unokájának” Pong. Gusztávnak hagyja,
végrendeletében mindent aprólékosan felsorol, amit életében építtetett, ültetett, vagy szerzett. Csombár-
don viszont egy gulyaistálló építéséről és egy tölöserdő telepítéséről emlékezik meg, de nem szól a kú-
riáról, sőt a kápolna felszenteléséről sem.

Mindent összevetve kétségtelennek látszik, hogy a csombárdi kúria a maga csoportjában egyik legré-
gebbi épülete a vármegyének, mely stílusos formáját minden alakítás nélkül mindeddig megtartotta.

Még megemlíthető, mint a kúria tartozéka az egyik szobában felállított rézlábakon álló kerek empire
stílusú kályha. (Ugyanabban a teremben még egy ilyen kályha volt, de az a háború folyamán tönkrement).
A kápolna kegyszerei ugyancsak elvesztek, csupán egy kék és egy rózsaszín brokát selyem dús aranyozású
miseruha, 1 misekönyv maradt meg, továbbá a régi harangláb harangja, rajta az évszám: 1724.

Összeállította: Blaskovits Elemér csombárdi lakos

FEHÉRVÁRCSURGÓ (Fejér megye)

Igen Tisztelt Uram!

A plébánia rendezetlensége miatt ismételt átrakodásban 1954. aug. 30-i levele elkeveredve most már
előkerült. Ha válaszom már tárgyaltan elnézését kérem. A késés nemcsak rajtam múlt.

Fehérvárcsurgói rk. templomról a következőket tudom: Építéséről nem találtam adatot. Historia
Domus (Bodajk) szerint a mohácsi vész után megrongálódott templomot az evangélikusok vették bir-
tokukba és 1683-ig használták. 1687-ben a reformátusok vették át. Katolikusok 1748-ban nov. 20-án
visszakapták ősi templomukat. 1873-ban az ősi építményhez toldás épült: 4 m. hosszabítás a hajóhoz
és új szentély. — Elég szerencsétlenül! — 1333–5-ben „LAURENTIUS” pap volt itt a plébános. 1495-
ben kelt római kérvényen szerepel a fehérvárcsurgói plébános olvashatatlan aláírása. Tehát azokban az
időkben is állhatott már a templom. — A tatárhegyi monda szerint a templom tornyából adták a jelet a
menekülésre. A tatárok azonban a Tatárhegynél közelebb nem jöttek, a templom és falu megmenekült. —
Régészeti kutatás deríthetne ki biztosabban, esetleg Szent István korából való eredetet?!


Torony a homlokzat elé lép. Belőle nincs átjáró a templomba, a kórus- és padlásajtó későbbi fal-
átörés. A torony vaskos építmény, szélessége 4'50–4'80 m körül, négy oldala nem egyenlő méretű. 1 m
vastag a fala és 16 m magas. Délről lévő bejáratával szemben félköríves alacsony (1'75 m) befalazott
bejárat azt sejteti, hogy a torony 50 cm-es töltést kaphatott. Különben is a templom északnyugati sar-
kánál a külső talaj szintje 65 cm-rel magasabb a templom belső padlózatánál. Homlokzaton, falon fül-
kék nincsenek, sem támpillérek.

Hajó régi része 12 m hosszú, torony felől 5'80 m széles, szentély felől 6 m. Osztatlan sima falak,
lapos mennyezet (valószínűleg nem az eredeti), félköríves, nem egészen szimmetrikus ablakok.

Szentély alakja a toldás miatt esetleg csak ásatással lenne megállapítható.

Falak vastagsága 1 m, oltatlan mésszel épült kőfal.

Oltárkép a XVIII. sz.-ból való lehet.

Kehely barokk, sima, 1757 évszámmal: „P. M. C. Anathema votivum  Mysione Albensi 1757.”

Templom körül ősi temető, melynek kőfal kerítéséből némi maradvány még látható.

Ősi parochia helyén épült 1856-ban a katolikus iskola, most állami.

Berényi kastélyról nincs adatom, sem Berényi Klára házaról.

Gimnázium itt nem volt, semmi adat ilyesféléiről.

A község múltja engem is nagyon érdekel. Szeretnék én is minnél többet tudni belőle. Kutató munkát is szívesen végeznék, sajnos a jelenlegi anyagi helyzetben alig jut rá mód.

Fehérvárcsurgó, 1957. jún. 27.

Öszinte tisztelettel
Rajna Gyula
plébános

FELSŐGAGY (Borsod-Abaúj-Zemplén megye)

Genthon István Kartársnak
Budapest.

Érdeklő soraira értesítem, hogy Felsőgagy községben ref. templom nincs és legjobb tudomásom szerint nem is volt. Mindössze egy ref. harangláb áll a jelenlegi ált. iskola telkén.

Ha mégis szó esik ref. templomról, ez minden valószínűség szerint onnan ered, hogy a róm. kat. templom a vallásháborúk idején átmenetileg a reformátusok birtokában volt. Erről feljegyzések találhatók a rkat. plébániai iratok között.

Az egykori apátság létezése kétségtelenül biztos. A nagyváradi püspökök viselték, s talán ma is viselik a „gagyai apát” címet.

A jelenlegi rkat. templom helyén volt az ú.n. „Vörös Barátok” apátsági temploma és kolostora a község fölött magasan kiemelkedő domb tetején. A kolostort épített fal zárta körül. Mindez nyomtalanul a múltté már.

A szájhagyományok földalatti rejtélyes utakról mesélnek, melyek a tatárjárás idejében a kolostorból kivezető menekülési célokat szolgálták. A kíváncskodó falubeli fiatalság több ízben ásátásokat kezdett. Az eredmény mindössze annyi, hogy a hatalmas kövekből és téglákból vegyesen épített kerítésrészek itt-ott előbukkantak a föld alól. – A kerítésfalnak a föld színe fölött már sehol nyoma nem látható.

A Darvas-kúria is létezett, amely azonban kb. 1932–34 évben porig égett. Helyére egy új birtokos teljesen modern kastélyt építtetett.

Mint műemléket itt említtem meg a rkat. templom belső, északi oldalába beépített régi síremléket. A sírkő valamikor a templom szentélyében az oltár előtt a földön volt. Hogy a rajta lévő feliratot megmentsék az elkopástól, a falba illesztették. Ez a sírkő, mely magyar heraldikai szempontból egyike a legrégibb és értékes emlékeinknek, Gagyai Lászlónak síremléke, kit a felirat szerint a törökök öltek meg. Az érdekes címer körül – mely csodálatos épségben megmaradt az 1500-as évekből – a latin felirat is, egy szó kivételével még ma is kiolvasható. –

Amennyiben Kartársat községünkre vonatkozóan bármi is érdeklí, szívesen nyújtok felvilágosítást, mint olyan, aki a községben immár 40 éve működve, ismerem annak történeti nevezetességeit.

Felsőgagy, 1955. dec. 7.

Lux Jolán
igazg. tan.

HOLLÓHÁZA (Borsod-Abaúj-Zemplén megye)

Igen tisztelt Kartárs!

Községünkben 1850 előtt épült keresett épületek stb. nincsenek. Volt egy uti fára függesztett beszámozott vallásos képes írás, de 4 évvel ezelőtt azt az öreg fát kivágták, és az emlékről senki nem gondoskodott. Nyoma veszett.

Hháza, 1955. nov. 10.

Deme Andrásné
igazgató

MEZŐFALVA (Fejér megye)

Igen tisztelt Igazgató Úr!

Azt a templomot, amit Hercegfalván, a mai Mezőfalván építtetett a zirci apátság 1787-ben, lebontották 1937-ben egészen a fundamentumig. Helyére ugyancsak a zirci apátság építtetett 1937-ben újabb, még egyszer akkora templomot ugyanazon a helyen. A régi templomból átkerült az újba számos kép és szobor, így a volt főoltárkép is, amit a szentélyben, de csak oldalt helyeztünk el, mert a főoltárra új oltárkép került. A régi szöszéknak nincs nyoma.

Az új templomot Wälder professzor tanársegédje, Pázmándy István tervezte (ama bizonyos Wälder-féle vagy neobarokk stílusban; ennek példaképét „szomorú példaként” említi Danner János a Vigília 1955. októberi számában: a Szent Imre-herceg-úti cisztercita templom; egyszer talán jelentkezem majd a Szépművészeti Múzeumban Igen tisztelt Igazgató Úrnál, hogy megkérdezzem: szintén ilyen nagyon szigorúan el tetszik-e ítélni ezt az izlésváltozatot? Vajjon hát ez izlésbeli eltévelyedés, amolyan izléstelen izlés volna valóban?) – A főhajó hossza 33 m, az egész hosszúság (a szentéllyel és előcsarnokkal) kb. 45 m; a főhajó szélessége 15 m, magassága 12 m. A főoltár műmárvány, de az oltárlap igazi ruszkai márvány; a mellékoltárok fából faragottak. A főoltár képe a Magyarok Nagyasszonyát, az egyik mellékoltár Jézus Szívét, a másik clairvauxi Szent Bernátot ábrázolja; e képek Takács István olajfestményei. A főoltáron két életnagyságú fehér szobor: Szent Róbert, Cistertium alapító apátja és Szent (Harding) István, Cistertium harmadik apátja, aki alatt Szent Bernát a Rendbe lépett. (Úgy tudom, Szabó Rezső, budai szobrász faragta ki őket. A templom-homlokzaton ülő helyzetben ábrázolt Magyarok Nagyasszonya szobor biztosan az ő készítése.) A szentély négyszögletes záródású. A torony a homlokzat bal oldala fölött ül, nem középen.

Kérdezetlenül leírtam e pár adatot az új templomról, bár nem tudom, ilyen új építményeket is számba vesz-e a Magyarország Műemlékei új kiadása. Esetlegesen szükséges egyéb adatot (pl. alaprajzot, homlokzati fényképet) szívesen megküldenék.

(Ez a nagy és őszinte készség maradt meg az éppen harminc évvel ezelőtt tett bölcsészdoktori esküvel vállalt tudományművelés-kötelezettség tudatából).

Mély tisztelettel köszönti Igazgató Urat

Mezőfalva, 1956. április 9.

legkisebb híve:

Dr. László János Vince
mezőfalvi róm. kat. plébános.

Utóirat: Soós Gyula múzeológus úrnak őszinte tiszteletemet küldöm. Jól esnék nekem megint egy olyan szellemfrissítő elbeszélgetés, mint amilyenre a József nádor-palatínus-szobor ügyében tett kiszállása alkalmat adott.

MISEFA (Zala megye)

Kedves Kartárs!

Aug. 24-n kelt felhívására az alábbiakat közölhetem.

Régészeti szempontból községünknek a következő nevezetességei vannak. Egy kb. 150 évvel ezelőtt épült kastély, és három boronahátú pince a szőlőhegyen.

A kastély emeleti részét két évvel ezelőtt lebontották, földszinti része olasz reneszanse stílusban épült, melynek maradványai a párkányzaton ma is észlelhetők. Építője Fabianits Ernő kir. tanácsosnak a szülei.

A fent nevezettek sírboltja a helybeli temetőben van megrongált állapotban. Kb. 1890-ben Bosnyák nagybirtokos tulajdonába került. Ő 1922-ben emeletet húzott a kastélyra, miáltal stílusát nagyrészt elvesztette. Eredeti építője olasz mesterekkel dolgoztatott. A szájhagyomány szerint pincéjében titkos pénzverde volt, melynek helye látható. Körülötte lévő 4–5 hk-os gyönyörűen befásított halastavas parkjának nagy részét az utóbbi években kitermelték.

A boronahátú épületek az ősi letelepülők birtokában vannak.

A fentiekben kívül egy 1818-ban épült síremlékről tehetek említést és egy 1700-ban épült kőkeresztől.

Egyéb felvilágosítással nem tudok Kartárs segítségére sietni.

Kartársi üdvözzettel:
Misefa, 1956. IX. 3.

Szentgyörgyi Ernőné
vez. tanító.

NAGYCSÁNY (Baranya megye)

Tisztelt Genthon Kartárs!

Szeptember 15-én feladott értesítését megkaptam.

Kérésének örömet elegendet teszek.

A község házainak nagy része 1850. előtti, csak 1890-ben a község nagy része leégett, így akkor átalakították. A református templom és az iskola 1841-ben épült. Az iskola kétszer volt átalakítva. Egy jellegzetes ormánsági zsupptetős ház is található. A temetőben egy 1651 évből és 1825 évből való sírkő látható. A temető dombja történelmi nevezetességű. A domb alatt török alagút húzódik. Szigetvári és a siklósi vár alagútjának kijárata volt valaha. Az öregebbek még emlékeznek a kijáratra. A kijáratot azóta a föld betakarta. Szájhagyomány szerint a temető dombját úgy hordták össze. A domb tetején őrtorony állott. Az itt lakó pasa szemet vetett a község legszebb lányára és udvarához kényszerítette. A leány szerelmet színlelt, hogy kémkedhessen. Mikor a pasa megtudta, hogy a leány kém bezáratta. A leány valahogy kiszökött a börtönből és a közeli erdőben bujdosott. A pasa emberei megtalálták és a pasához vitték. Haragjában a pasa elevenen kiszögeztette és egy kaszát tett melléje, feje fölé azt az írást íratta fel: „Így jár az, aki ellenszegül!” A hagyomány szerint még ma is ott van a leány a temető dombjában. A kilátótornyot később lebontották, amikor a szigetvári várat elfoglalták, és annak a kijavítására használták fel. A téglát kézről-kézre adogatva juttatták el a rendeltetési helyére.

A községi kocsmá épülete is 1850 előtti. Valamikor betyárcsárda volt. Még vészkijárat is el volt látva. Patkó Imre fokosának helye is látható a mestergerendában. Egyszer egy piskói asszony igyekezett Nagycsányon keresztül eljutni haza, mikor a sastyai erdőben Patkó Imrével találkozott. Patkó megkérdezte az asszonyt, hogy nem fél a Patkó betyártól sem?

– Attól nem, az is csak ember. – Felelt az asszony.

Patkó azonban lefogadta és patkót veretett a lábára, majd elengedte. A piskói kovács vette le a lábáról a patkót. A betyárvilág nyoma ma is megtalálható a községben. Több család költözött egy telekre, csak azért, hogy a betyárok garázdálkodását megakadályozhassák. Még ma is van olyan udvar, ahol többen laknak.

Megpróbáltam röviden eseményeket is leírni. Lehet, hogy felesleges volt, de ezzel is segítségére akartam lenni tisztelt Kartársnak.

Maradok tisztelettel:

Nagycsány, 1955. okt. 6-án.

Mészáros Vilmos
isk. vez.

NAGYKÁLLÓ (Szabolcs-Szatmár megye)

A NAGYKÁLLÓI GÖRÖGKATOLIKUS LELKÉSZI HIVATALTÓL.

152–1955. sz.

GENTHON ISTVÁN Úrnak,

Budapest

Tisztelettel értesítem, hogy febr. 10-én kelt nagybecsű levelét az itteni róm. kat. Plebános Úr hozzám küldötte át, mert a szóbanlévő kiskállói templom nem róm. kat, hanem gör. kat. rítusú. Ott nincsen is más templom.

E templomról a következőket tudom: a jelenlegi templom 1847-ben épült fel. Előtte fatemploma volt Kiskállónak, amelynek sorsáról egyelőre még nem tudok semmit. Jelenlegi templomnak semmi műbecsértéke nincsen. Valóban volt rajta kis fatorony, azt azonban lebontották. A falu lakóitól tudom, hogy a templom padlásán vannak régi képek és egyéb holmik a régi templomból, a padlásra azonban még nem tudtam feljutni, mert nagyon körülményes. Megemlítem, hogy mindössze egy esztendeje vagyok Nagykállóban, annakelőtte tanár voltam, a nyíregyházi teológiai főiskolán történelmi tárgyakat tanítottam és így magam is érdeklődöm hasonló téma iránt. Nagykállóban ősi templomot és régi levéltárt találtam, ha érdekes dolgokat talállok, készséggel állok velük rendelkezésére. Értékes könyve úgy tudom Nyíregyházán futólag kezembe került. Azóta kerestem, de nem tudtam nyomára bukkanni, pedig gör. kat. vonatkozásban azt hiszem sok mondanivalóm volna. Egy mérnöknél láttam a könyvet, futólag megnéztem benne a nagykállói gk. templomot pl. és bizony ott is volna korrigálni való. A templom ma Nagykálló legrégebbi épülete, a XV–XVI. sz.-ból való. A szentély az 1709. évi labanc ostromot és felperzselést túlélte, megmaradt eredetiségében: tiszta román. Eldeskázva ősi román ablakra is bukkantam és a többi

ablak elfalazása is látszik. Az elfalazott és deszkázott ablaküregből 1661 felírású ötvös ezüstartól és 1690 felírással egy gyönyörű ezüst ötvösművű oltárkereszt került elő. A kereszt azonban a felírásnál régebbi. Az egyik öreg hívem szerint kripta is van az öreg templom alatt. Ez irányban a tavaszon próbálkozunk majd furkálni.

A kiskállói Kállay-kúriáról egyelőre nem tudok sokat írni. Az épület földszintes és nyugati frontján árkádos, oszlopos. Ma siralmas állapotban van ... zsindeyes födele erősen avult ... a pusztulás képe minde-nütt. Ennek udvarában van a híres és sokat emlegetett „ínség domb”. E kastély homlokzatával szemben, pár száz méternyire állott a kállói vár. A kastély udvari oldala az utóbbi években teljesen romossá vált.

E percben, levélírás közben meglátogattam a nagykállói járási könyvtáros – Polónyi Péter fiatal tanár – és megígérte, hogy meghozatja a könyvtárnak az Ön könyvét és rendelkezésemre bocsátja.

Ha adataim érnek valamit, örülök, hogy szolgálatára lehettem, ha nem, bocsánat az alkalmatlankodásért.

Nagykálló, 1955. március 3.

Ismeretlenül is meleg üdvözzel:

gör. kat. esperes-paróchus

[A borítékon kívül]:

A levél lezárása után járt nálam Vákár Imre minisztériumi mérnök és a nyíregyházi múzeumigazgató, akik szintén a kiskállói kastély és a nagykállói gk. templom ügyében buzgólkodnak. Megállapításuk: oly sok pénz kellene a kastély helyreállításához, amelynek megszerzése reménytelennek látszik és így sorsa: rövidesen való lebontás.

NYÍRGYULAJ (Szabolcs-Szatmár megye)

Igen tisztelt Uram!

Szombaton kézhez vett nb. levelére tisztelettel és örömmel közlöm a következőket:

Templomunk, amely egészen kicsi, hosszúkas, hátul félköríves alakú, a szájhagyomány szerint *alap-jai*ban huszita templom lenne. Ennek valamelyes igazságát az alátámasztja, hogy az alapzat rendkívül vastag falakból áll, külsején négy erős támpillérral, de erre az alapra aztán ki nem nyomozható időben egy sokkal későbbi falazat került. A huszita templomot azonban megítélésem szerint az is bizonyítja, hogy egyik határrészünket így nevezi a némi szólás: Csehszpítális, ami talán ezt jelentené: csehek spítálja, ispotálja. – De – ismétlem – a templom építésének koráról semmi bizonyosat nem tudunk. Maga a torony mostani alakjában 1895-ben épült, miután abban az évben a régi tornyot három villámcsapás (mindhárom egy nyár folyamán) valósággal szétverte, s ekkor épült a mai alakú torony, villámhárítóval ellátva, a homlokzat elé lépően. A templom hajója síkmennyezetes, bolthajtások nincsenek rajta.

Régi berendezési tárgyak, úrasztala olyan, ami régészeti szempontból számba jöhetne: nincsenek. Ellenben valóban meg vannak a ma műemlékeknek is vannak nyilvánítva a következő kegyesreink: 1 drb. ezüst, pereménél aranyozott és vésett pohár XVII. sz.; 1 drb. fedeles ónkanna 1651-ből; 1 drb. fedeles ónkanna állatalakos díszítéssel a XVII. sz.-ból; 1 drb. óntál 1774-ből, s 1 drb. kékselyem úrasztalai terítő 1788-ból.

Ezek a kegyesreink őrzéseinkben meg is vannak.

Szolgálatára máskor is örömmel készen áll

Nyírgyulaj, 1955. augusztus 8.

tisztelő híve:

Farkas László

református lelkipásztor.

ROMHÁNY (Nógrád megye)

Igentisztelt Uram!

Július 26-án keltezett levelére csak most válaszolok és pedig azért, mert én semmi különösebbet sem az egyik, sem a másik keresztől nem tudok, és kérdezősködtem a legöregebb romhányi híveimtől, de semmi különösöt nem tudnak mondani. A pasti temetőkereszt a hívek szemében azért kiváltságos, mert szárazság idején mindig ideszoktak processióval menni és ott imádkoznak esőért, és csodálatosképpen magam is tapasztaltam, hogy egy ilyen nagy szükségben végzett ájtatosság, és annak imádsága mindig meghallgatásra talál.

A másik keresztről különösebbet nem tudok, de mindkét kereszt kőből van. Mellékalakok nincsenek, különös feliratuk nincs.

Romhány, 1955. augusztus 27.

Tisztelettel:

· Filó

esp. pléb.

VÁRFÖLDE (Zala megye)

Genthon István

Budapest

Kérésére eleget téve, az alábbiakat tudom válaszolni. A községben 1850 előtti épület nincs. Csupán a falutól kb. 4 km-re van várrom. Látható maradványai szétszórt téglák, mélyedések a földben. A neve volt Szentmihály vára. A monda alapján a török harcok idején rombolták le a törökök, a szájhagyomány szerint a templom harangja akkor belezuhant a völgyben levő ingoványba és még a feltevés szerint most is ott van.

Bővebb felvilágosítással az érdeklődésem során nem tudok szolgálni.

Várfölde, 1956. okt. 8-án

Lukács Imréné

v. ttónő

ZALÁTA (Baranya megye)

Ref. Lelkészi Hivataltól, Zaláta. (Baranya m.)

21/1955. szám.

T.

Genthon István úrnak!

Budapest.

F. évi március hó 24-én kelt nb. érdeklődő levelére a következőt válaszolhatom:

1./ A zalátai ref. templom hátulsó oldala egyenes záródású.

2./ Hajója egy boltszakaszos.

3./ Szószék, úrasztala és padok az építés idejéből valók, tehát 1834-ből. 20 drb. olyan gerenda a tetőszerkezet alapja, melynek mindegyike egyetlen tölgyfából van kifaragva. Ma már nincs olyan tölgyfa a környéken, melyből olyan gerendát lehetne faragni, hogy a templomot szélességben beérje. A szószék túl magas, az úrasztala bekerített. Az építés idején két presbitert küldtek el mintáért, de hogy honnan hozták, nem tudjuk.

Értékes régi edényzet nincs.

4./ Kápolna-pusztán – mely gróf Draskovics uradalom volt – teljesen új lakosok vannak. Még a környékeliek közül sem emlékszik senki a templomromra. Babolcsay Klára magyarul elvű sírkövére sem tud senki. Zelenák Mihály pusztabíró mondja, hogy állítólag ház épült a templom maradványából. Török időkben származó őrhelyről ellenben él a nép ajkán hagyomány. Ez az őrhely a Siklós–Szigetvár-i utat védte. Az őrtorony helye Kápolna-pusztán mellett ismeretes. A földben egy pincebejáratot is találtak, de a behatolás csak ásás útján volna lehetséges. Környékén emberi csontmaradványokat is találtak. Kiss József zalátai lakos pedig őriz egy bronz-féle gyűrűt, mely durván vésett és olyan vastag férfi-ujjra való, hogy nekem a középső ujjamon is lötyög. Azt mondja, hogy a szántás közben fordította ki az eke a földből a török őrhely szomszédságában.

A kérdezettek tárgyában nyomoztam, érdeklődtem, de a közölteknél többet megtudnom nem sikerült.

Válaszomat megadva, maradtam tiszteletem jelentése mellett:

Zaláta, 1955. évi május hó 31-én.

(Czere Horváth János.)

ref. lelkipásztor.

Terézia Kerny: Topographische Korrespondenz von István Genthon

Zwischen 1954 und 1958 führte István Genthon eine ausgedehnte Korrespondenz mit schier allen Siedlungen des Landes, womit er das Ziel verfolgte, topographische Angaben für sein Manuskript Ungarns Denkmäler zu sammeln. Die Antworten, die von Pfarrern, Geistlichen und Lehrern stammen, weisen ein breites Spektrum von kurzen Ablehnungen mit einigen wenigen Zeilen bis zu ausführlichen Berichten mit korrekten Grundrissen und Photos auf. Diese aus mehreren Posten bestehende Dokumentation kam nach Genthons Tod an die Dokumentationsgruppe für Kunstgeschichte, später an deren Rechtsnachfolger, an die Forschungsgruppe für Kunstgeschichte. Diese Korrespondenz ist außerordentlich wichtig, denn sie hält den Zustand der Denkmäler vor dreißig Jahren fest. Unzählige Objekte sind seitdem schon zerstört und vernichtet. In vielen Briefen werden ferner Denkmäler beschrieben, die nach 1850 errichtet wurden. Wie bekannt, schloß Genthon mit diesem Jahr seine topographischen Aufnahmen. Für die heutige Forschung wäre es also durchaus nützlich, diese Korrespondenz erneut zu studieren und sie in die Literatur einzubauen. Für Historiker, Archäologen und Ethnographen wäre das gleichermaßen von großem Nutzen. Aus diesem mächtigen Material werden jetzt zwanzig Briefe behandelt. Die einzelnen Posten sind alphabetisch geordnet, wobei die originale Orthographie berücksichtigt wurde.

Vanyó László: Az ókeresztény művészet szimbólumai.

Szent István Társulat, Budapest 1989. 360 l., 134 szöveggközi kép.

A számos, jórészt hazai régészeti feltárásokat és kutatásokat ismertető beszámoló, a kisszámú művészettörténeti tanulmány után hézgapótló a magyarországi irodalomban Vanyó László munkája, mely a szintézis igényét vállalja.

A könyv egy Bevezetés és Összefoglalás, valamint apparátus közé foglalt öt – A késő ókor művészete, Az ókeresztény archaeologia, Az ókeresztény archaeologia részterületei, A művészettörténeti fejlődés szakaszai, végül Az egyes szimbólumok jelentése – fejezetekből áll. A könyv a felsorolt fejezetcímek ellenére valójában két részre bontható. A bevezetés a festészeti és szobrászati ábrázolást megalapozó eszmei-ideológiai háttér felvázolása után az ábrázolt fogalom, a valóság és a kép egymáshoz való viszonyának az ókori és korakeresztény irodalmát tekinti át, majd érinti az ikonográfia és ikonológia, továbbá a szimbólum fogalmát.

Eszrevételeink többsége a kötet nagyobb részét kitevő történeti fejezeteket érinti. Ezek – felsorolászerűen – a következők. Nem érezzük szerencsésnek a periodizációt és a műfajok szerinti csoportosítást, mely kissé erőszakolt és ráadásul régies tárgyalási módot biztosít. Az emlékek leírása sokszor terjengős, a jelentéktelen részletek fölött hosszan elidőző. A könyv címe nem igényelné az elemzett emlékek anyagának, technikájának tárgyalását sem. A könyv e fejezeteiben a tartalmi, fogalmazásbeli zavar, a fordítással, a kifejezések használatával kapcsolatos bizonytalanság sem ritka. Nem világos például az imago clipeata és az ikon fogalmának, eredetének és funkciójának magyarázata, melynek egy része a következőképpen hangzik: „... Az ikont mindig valamilyen hivatalos keret veszi körül, míg az imago clipeaták a magánszférába tartoznak, ezért nehéz az ikont a pogány portréművészetből eredeztetni közvetlenül. Ez még akkor sem lehetséges, ha az egyes apostolok a képeken individuális vonásokkal rendelkeznek, ami nagy művészi képesség bizonytsága. Az ikon és az imago clipeata között még egy közvetítő láncszemet kell feltételezni, ez pedig a keresztény magánáhitat. A Krisztus és az apostolikonokat a keresztények ugyanolyan tiszteletben részesítették, mint a császárok arcképeit, mellszobrait.” (28. o.) Idézhetünk néhány olyan mondatot, mely első olvasásra alig érthető: „Ugyanakkor a részletesebb ábrázolás didaktikusabb, kevésbé konfesszionális azonban, mint a katakombafestészet abbreviációs stílusa.” (85. o.), vagy: „A kölcsönzött elemeket a theodosiusi kor művészete a képtematika eszkatologikus jellegűvé alakításával szublimálta transzcendens jellegűvé.” (86. o.) Néhány szó, tükrörfordítás-ízű kifejezés határozottan rontja a könyv szövegének stílusát. Íme a példák: „képábrázolás”, „négy részes képprogram”, „szenvédési szarkofág” és „kép-neuma” (ezek több helyen előfordulnak). Dicséretes, hogy a sok görög és latin idézet magyar fordításban is olvasható. Kifogásolható viszont, hogy néhány közismertnek alig tekinthető idegen szó magyar nyelvű fordításával, esetleg a mögötte rejlő fogalom körülírásával nem segítette Vanyó szövege jobb megértését. Elég talán a „háláchá” (82. o.), a „lulab”, az „etrog” (18. o. és más helyen is) és a „kabád” (101. o.) szavakat kiemelniünk. Ezek megfejtését a képek sem mindig segítik.

Érthető, hogy Vanyó László mind az előképek, mind az ókeresztény művészet emlékeinek tárgyalásakor elsősorban Itália felé fordul. Az is természetes, hogy figyelmét más területekre is kiterjeszti. Csupán Hispániával és Dalmáciával bánik mostohán. Pannonia fölött szinte teljesen átsiklik. Tulajdonképpen ez az észrevétel késztetett bennünket e recenzió megírására egy olyan szemleorovot keretében, amit a magyarországi művészetről szóló publikációknak kívánunk szentelni. Magyarország ókeresztény emlékeiben igen gazdag. Elég talán a pécsi 1780 és az 1970-es évek között feltárt cella trichorára, cella septichorára, a festett sírkamrákra és a mauzoleumra emlékeztetnünk. Ezek az építészeti és festészettörténet szóban forgó periódusának ikonográfiai szempontból is kiemelkedő emlékei. Koller József, Gosztorny Gyula, Szőnyi Ottó, Nagy Tibor, Kádár Zoltán és Fülep Ferenc publikációikban kimerítően feldolgozták ezeket.

Érdemben a történeti tárgyú fejezetek fölé magasodik „Az egyes szimbólumok jelentése”-nek szentelt rész. Ennek bázisát az ókeresztény irodalom kivételesen nagy ismerete nyújtja, amire Vanyó – többek között – a Szent István Társulat kiadásában megjelenő Ókeresztény írók sorozata egyes köteteinek szerkesztése és fordítása során tett szert. Már a történeti tárgyú fejezetek olvasása közben felmerül ben-

nünk a gyanú: a szerző kissé túl tágan értelmezi a szimbólum fogalmát. Ebben olykor akár az egész művészet befér. Kétségtelen, hogy a történeti tárgyú ábrázolások (pl. az Ó- és Újszövetségből származó jelenetek), a bibliai szereplők (elsősorban Mária alakja és megjelenítésének egyes típusai) többretegű jelentést hordoznak, többek között szimbolikus tartalmat is hordozhatnak. A szimbólum és a szimbolikus jelentés azonban két különböző dolog. A szimbólumokat tartalmi összetartozást követve csoportosítja a könyv. Ez didaktikus szempontból pozitívan értékelhető megoldás. Az is pozitívuma a kötetnek, hogy az egyes szimbólumok irodalmi jelentés és képtípus szempontjából egyformán feldolgozottak, s ezen túl a metamorfózis és a fejlődés vonalának felvázolását is vállalja a szerző. Ilyen komplex feldolgozásra kevés kutató vállalkozhat. Mivel Vanyót elsősorban irodalmi ismeretei vezették, magától értetődő, hogy főként azokat a szimbólumokat tárgyalja, amelyek az írott forrásokban gyakoriak, illetve kellően interpretáltak. Egy művészettörténész feldolgozásában természetesen a képzőművészetben gyakori szimbólumokra esett volna a választás. Mindenképpen nagyobb hangsúlyt nyert volna a páva (amire Vanyó a főnix kapcsán több helyen utal), a cédrus, a Betlehemet és Jeruzsálemet jelképező templom stb.

Végül néhány szó az apparátusról. Az igen bő jegyzetanyag, mely főleg az irodalmi forrásokat jelzi, mind a kutatónak mind az átlagolvasónak hasznos. Ehhez képest elszáradt a művészettörténeti irodalom. Hiányoljuk a frissebb irodalmat, és a pannóniai emlékek könnyebben elérhető, többnyire magyar nyelvű publikációinak felsorolását. Érthetetlen, hogy miért tekintett el a szerző az ikonográfiai kézikönyvektől (Künstle, K.: *Iconographie der christlichen Kunst I–II*. Freiburg i Br. 1927–1928., Réau, L.: *Iconographie de l'art chrétien. I–III*. Paris 1955–1959.; Kirschbaum, E.–Braunfels, W.: *Lexikon der christlichen Ikonographie 1–8*. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.; Schiller, G.: *Iconographie der christlichen Kunst 1–4*. és Register, Gütersloh 1969–1980.; s végül a legutóbb magyar nyelven közreadott: A keresztény művészet lexikona. Szerk. J. Seibert. Budapest 1986.)

Vanyó László munkája elsősorban a teológus hallgatók számára készülhetett, ennek ellenére az olvasók széles táborának kalauza az ókeresztény művészet világában.

Wehli Tünde

Makk, Ferenc: The Árpáds and the Comneni. Political Relations between Hungary and Byzantium in the 12th Century.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 213 l., 3 sztl. tábla.

A cím önmagában is jelzi, hogy a könyv csupán politikatörténettel kíván foglalkozni. Ez kevésbé indokolja, hogy az *Ars Hungarica* recenziós rovatában helyet biztosítsunk neki. Mivel azonban a szerző a dinasztikus, egyházpolitikai és területi kérdéseket igen analitikusan és széles európai horizontba ágyazva vizsgálja, a könyv a történetészeken kívül a régészek, művészettörténészek s általában a középkorral foglalkozó kutatók munkájához is hasznos lehet. Imponáló a könyv apparátusa. Ez nemcsak az írás során felhasznált művek felsorolásában mutatkozik meg, hanem – az újabban megjelent történelmi tárgyú könyvek szokásával szemben – bőséges jegyzetanyagban is (források és irodalmi hivatkozások), mely nemcsak segíti az olvasót, hanem hitelesíti az elmondottakat.

A témaválasztással kapcsolatban lenne egy szerény megjegyzésünk. Annak ellenére, hogy a Komnénoszok uralkodása idején a magyar-bizánci összeköttetések valóban igen élénkek, ezek inkább a bizánci, mint a magyar történelemnek képezik egy zárt fejezetét. Talán célszerűbb lett volna az Árpádok Magyarországának bizánci kapcsolatait összefoglalni egy kötet kereteiben.

Makk Ferenc jelzi, hogy művészettörténeti, régészeti, pecsétteni stb. kérdésekkel nem kíván foglalkozni. Nem is felel. Egyedül a Magyar Szent Korona kíváncsított a politikatörténet kereteibe való bevonásra. Ez is csupán három jegyzet terjedelméig történt. Két apró megjegyzést fűznék a jegyzetekhez. Először: miért ír a szerző „so called Holy Crown”-ról (1288⁷)? A szóban forgó tárgy a Szent Korona vagy a Magyar Szent Korona. Másodszor: a corona greca és a corona latina egybeillesztését a történeti irodalom három történelmi eseménnyel próbálta megindokolni, illetve datálni. Könyves Kálmánnak a ducatus intézményét érintő rendelkezéséhez kötötte (1288⁷), IV. István király 1163-ban történt megkoronázásának körülményeivel magyarázta (1573⁸) és szóba jöttek a III. Béla-kori politikai viszonyok (1761⁴²) is. Tény, hogy ezideig a művészettörténészek és ötvös-restaurátorok vizsgálódásai sem vezettek e kérdésben minden ellenpróbát kiálló eredményhez, véleményük egy névben, évszámban és oldalszámban történő summázása (1764²) mégis kevésnek mondható.

Befejezésképpen a könyv kötetátlójának borítóját vennénk bonckés alá. Nem vonjuk kétségbe, hogy III. Béla a magyar-bizánci politikai kapcsolatoknak kiemelkedő alanya és prominens képviselője. Az ő és felesége sírjából előkerült tárgyak mind a művészet-, mind a kultúrtörténet jelentős darabjai. Mégis,

az ezek egy csoportjából csinosan elrendezett csendélet itt és most értelmetlen, ízlésünk is tiltakozik ellene. Amennyiben javaslatot tehattünk volna a képmező kitöltésére, III. Bélának megfelelő ábrázolása hiányában Szent László leánya Piroska-Eirénének (Komnénosz II. János feleségének) a konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház délkeleti emeleti karzatán fennmaradt mozaikképét ajánltuk volna.

Wehli Tünde

Zolnay László–Marosi Ernő: A budavári szoborlelet.

Corvina Kiadó, Budapest 1989. 175 l., 32 + 99 + 121 kép, 6 sztl. szövegközti ábra.

A szenzációs leletről, a budavári gótikus szoborgalériáról egy tudományos folyóiratban is recenziálható írás elég kevés jelent meg, ilyennek tekinthető könyv pedig mindezekig egy sem. Talán meglepő, de tény, hogy a kutatást – legalábbis Magyarországon – egyetlen személy, a könyv szerzői között másodikként feltüntetett Marosi Ernő képviseli; a továbbiakban saját tudományunk szempontjait figyelemmel tartandó az általa írt szövegekről esik majd szó. Az első években egyik-másik kollégánk még megpróbálkozott ezzel a témával, de amióta a leletek könnyű tollú, szívesen író felfedezője is elköltözött az élők sorából, Marosi reménytelenül egyedül maradt. Ránk, többiekre nyilván nem hat biztatóan, hogy az ő impozáns erudíciója, Krajnától Brabantig, majd vissza Provance-tól Alsóausztriáig a szórvány-émlékek és emlékegyüttesek tucatját szem előtt tartó anyagismerete, az udvari művészet, a szép stílus és az internacionális gótika jelenségei körüli tájékozottsága ellenére milyen nehezen tudja lezárni, véglegessé, mindenki által elfogadhatóvá érlelni a szobrokkal kapcsolatos gondolatait. Egyedül haladva pedig nyilván lassabban jut célba.

Fontos, hogy a nehézségek ellenére mégis folytatja a munkát, melynek nem jelentéktelen állomása ez a kötet. Számára az Acta Historiae Artium 1974-es évfolyamában megjelentetett beszámolója óta ez az első olyan alkalom, hogy számot adhat a szobor-együttes összes problémájával kapcsolatos álláspontjáról. Kisebbszámú részletfelfedezéseit már többször is közzé tette, itt most ennél többet olvashatunk.

Első és nagyon fontos érdemként leszögezhető, hogy nagyon jó kompozíciós elemzéseket ad az egyes figurákról, a másodiknak pedig azt, hogy elkezdti a műhely tagjai közötti differenciálást a stíluskritika módszereivel. A megkülönböztetés még csak nagyobb, bizonytalan körvonaltú csoportok elválasztását célozza, egyeseket idősebb, másokat fiatalabb generációhoz tartozó mesterek kezétől származónak érez. A keletkezés dátumának megállapítása elől óvatossággal elzárkózik, véleményekre inkább olyan célzásokból következtethetünk, mint hogy a prófétákat készítő, az idősebbek csoportjába sorolt faragókat Multscher nemzedékű társainak mondja. Megkísérli a lovag-portrék némelyikét attól a szobrásztól származtatni, akinek az ifjabb Stibor tumbájának fedőlapját köszönhetjük, majd ezen keresztül idekapcsolja a Perényi-sírköveket is. Leszögezi, hogy a lovagok nem lehettek Zsigmond körül felsorakozott választófejedelmek – egyrészt, mert Magyarországon vagyunk, másrészt, mert nők is vannak közöttük –, akkor már inkább a megrendelő királyi elődjait kellene látni bennük, mint a Luxemburg-ház karlštejnyi családfáján. A püspökalakokra gondolva egyébként felveti annak a lehetőségét, hogy a királyi tanács tagjait vagy a Sárkányrend tagjait faragták ki, bár maga is elismeri, hogy ennek a lehetőségnek a bizonyítása még további kutatások feladata lenne.

Számos olyan fejtegetést olvashatunk, amely még nem teszi lehetővé konkrét következtetések levonását, inkább a további kutatás útját egyengeti. Ebből a célból lelkiismeretesen végig követi Zsigmond nyugat-európai utazásait, számba veszi, hol láthatott az itteniekhez hasonló szobrokat, netalán szoborgalériát. Nagy súlyt helyez a mai Szlovénia Budához rendkívül közel eső, sőt a Cillei grófok révén még nagyobb jelentőséggel bíró szobor-émlékeinek az érdeklődés körébe való bevonására, felhívja a figyelmet egyes zágrábi és községi faragványok parlers vonásaira, minthogy azok összefüggésbe hozhatók a budavári ásatások során előkerült kúttöredék torzfejeivel. Felfigyel arra is, hogy hasonlóság áll fenn a kút arcainak némelyike és a galéria egyes szobrainak vonásai között, sőt egy pozsonyi maszkos konzolt is említ, amelyik a műhely áthelyeződését követő mester útját jelzi. A szobrok helyét keresve a „méltóság-teljes, előkelő típusok” előfordulását nyomozva a kor hazai művészetében a magyar udvari művészet igen igényes szintézisét adja a XIV. század második felében és a következő század első harmadában.

A könyvben 99 képtáblát találunk a budai szobrokról, szinte kivétel nélkül egész oldalasakat, jó minőségűeket. Látnak azonkívül 121 „stílusanalógiá”-t, amelyek nagyon hasznosak, de kicsiny méretük miatt inkább csak emlékeztetőnek alkalmasak. Súlyosan nehezíti a könyv használatát a precíz, képszámon szerinti hivatkozások hiánya. A tanulmány csak sorszámmal utal az egyes szobrokra, de ezek megtalálásához minden alkalommal végig kell nézni az egész képrészt; nyilván egy könyvtervezői szemmel kielégítő, de az olvasónak fitymát hányó képforgatókönyv elkészítése során borították fel az eredeti sor-

rendet. A könyv végén a szobrok szám szerinti jegyzékében az egyes alkotásokra vonatkoztatva megtalálhatjuk azokat a stíluskritikai és egyéb összefüggéseket, amelyek a főszöveg fejtegetéseinek döntő részét alkották. Itt végre van képhivatkozás is. Fontos értéke a kiadványnak egy igen bő, talán egy teljes szerzői ívet is túllépő német nyelvű kivonat a legutolsó oldalakon.

Marosi Ernő irodalmi hivatkozásainak igényességét ismerve meglepetéssel érzékeli az olvasó, hogy a legfrissebb bibliográfiai adat 1980-as könyvekre, cikkekre vonatkozik. Még saját, azóta írt cikkeit is hiába keresnénk. Végül találunk az irodalomjegyzékhez függesztve egy „Pótlás”-t, amely a témával foglalkozó legfontosabb tíz publikációról legalább említést tesz, rövid kivonattal pótolva azt, ami nem kerülhetett be belőlük a szövegbe. Magyarán: az impresszumban feltüntetett 1989-es év ellenére egy 1980–81 körül lezárt kéziratot tarthatunk a kezünkben, amelynek nem egy megállapításán már maga a szerző is túllépett. Nyilván zavart okozott a szerkesztésben Zolnay Lászlónak a kézirat leadása utáni halála, de akkor is sajnálatos, hogy milyen átfutási idővel kell számolnunk, ha hazai könyvkiadó veszi gondjaiba írásunkat.

Végh János

Mária G. Aggházy: Leonardo's Equestrian Statuette.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1989, 88 lap, 82 kép.

A monográfia Aggházy Mária doktori értekezésének átdolgozott, angol nyelvű változata. A disszertációt 1978-ban vitatták meg s fogadták el (vö.: Művészettörténeti Értesítő XXIX/1980/ 99–114.); ez a dolgozat is – mint oly sok fontos mű – hosszú éveket töltött az Akadémiai Kiadó bugyraiban, míg végre napvilágot nem látott. Szerencse, hogy a szerző új felismeréseit kisebb cikkeiben már korábban publikálta. A monográfia fáradhatatlan kutatómunka eredményeképpen szervesen nőtt évtizedeken át.

A könyv hat fejezetre tagolódik. Az első a problémafelvetés; a szobor igen gondos, évokativ erejű leírása. A szobrocscsa nem egyetlen fő nézetre komponált, hanem mintegy körüljárásra; a ló és lovasa egymással ellenkező irányba fordul. A lovason – aki amúgy szőrén ül meg a lovat – alig jelzett, ingyszerű ruha; sisakján háromszögű pártákból álló korona s taréján hattyúnyakú sárkány díszlik. A lovas jobbajával kardot tartott (ennek ma csupán a markolata van meg), balján pajzs. A deskriptív részt a technikai leírás zárja: a ló teste belül üreges, lábaj viszont tömörek; az öntőnyílások eldolgozatlanok; a ló és lovas külön öntve. A szobron eredeti barna és újabkori zöld patina nyomai. A szobrocscsa 1914-ben került a Szépművészeti Múzeum tulajdonába, Ferenczy István gyűjteményével. A második fejezet a szoborra vonatkoztatható írásos források kritikai szemléje. Nagyon töredékes – törmelékyszerű – a szöveges anyag, alig hallható ki belőle valami. A legfontosabb Lomazzo traktátusának a híradása, mely szerint Leone Leoni tulajdonában volt 1584-ben egy Leonardo-szobor: „...un cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua mano...” – ezt ugyanis a szerző – aprólékos elemzés eredményeképpen – a mi szobrunkra vonatkoztatja. Különösen fontos a „di rilievo” szintagma átvilágítása, mert arra figyelmeztet, hogy a régi források fordulatai ma használatos jelentésükkel sokszor homlokegyenest ellenkező értelműek is lehetnek. A harmadik rész a szobor technikai vizsgálatait összegzi: a röntgen-felvételek olyan támasztó vázrendszert tettek felismerhetővé a ló törzsének belsejében, amely Leonardo egyik rajzát idézi. A színeképlemez szerint a szobor anyaga a klasszikus, cinkmentes ólombronz; a ló és lovas ugyanabból a fémolvadékból készült, egyidőben. A két hátsó lábán táncoló, ágaskodó ló szobra kényes egyensúlyi problémát vet föl – ezt már az antik szobrárszok is megoldották, bár Leonardónak antik térbeli előképe nem lehetett. Ezek a gondolatok már a negyedik fejezetbe vezetnek át, amelyben a formai előzmények vétetnek sorra Leonardo életművében. Az ágaskodó lovat megülő lovas motívuma szinte egész életén át foglalkoztatta. Először a Királyok imádása háttérében (Uffizi) tűnik föl; azután Milánóban, első ott tartózkodása idején a Sforza-émlék bizonyos tervein; azután az Anghiari csata falképén a Palazzo Vecchióban; majd második milánói tartózkodása alkalmával, a Trivulzio-émlék tervein. Ebbe a sorba illeszkedik a mi szobrunk is, méghozzá az életmű végén. Az ötödik fejezet a tartalmi elemzésé: a szobor ikonográfiai és ikonológiai problémái. A kicsiny lovasnak kétségtől van olyan olvasata, mely szerint ő egy lovagi torna hőse: arcán fölényes vidámság játszik; nincsen rajta páncél, csupán ingyszerű ruha; a sisakját korona díszíti és sárkány. Vázlatos arcán egyéni jellegű vonások: a szűk szemnyílások s a „grandissimo naso” alapján a szerző I. Ferenc francia királlyal azonosítja. A sisakon ágáló sárkány a mítoszok és legendák homályába vezet. A sok apró, mozaikszerűen összeilleszkedő részletazonosítás végső eredménye: a szobor magát a királyt ábrázolja, lovagi bajvívás hőseként, Arthur király szerepében. A király ikonográfiája szép számmal tartalmaz hasonlóképp „áruhás” példákat. A zárófejezet a szobor hatásával és későbbi sorsával foglalkozik. A szobrocscsa (vagyis annak modellje) egyike lehetett I. Ferenc kedvelt lómodelljeinek, amelyeket alkalmasint Leonardo készített számára. A modellt vagy maga a mester öntötte ki, vagy – s talán

ez valamivel valószínűbb – később, 1525–1528 körül Leonardo tanítványa, G. F. Rustici. A szobrocska útja a 16. században is eléggé hézagosan ismert, nehezen követhető, később azonban teljesen nyoma vész, mígnem 1818–1824 között Rómában bukkan fel az ott tanuló Ferenczy István gyűjteményében. A fejezet a szoborral foglalkozó szakirodalom tudománytörténeti ismertetésével zárul. A dolgozathoz Appendix csatlakozik, amely a breton és karoling mondakör itáliai utóéletét s azok Leonardo életművében nyomkövethető hatását tekinti át. A kötet a gazdag illusztrációs és dokumentatív anyagot bemutató képtáblákkal zárul.

A könyv egy ide s tova háromnegyed százados kérdés teljesen új irányú megvilágítására vállalkozott – az itt alig alkalmazható s nem igazán célravezető stíluskritikai megközelítést ugyanis ikonográfiai és ikonológiai vizsgálattal váltotta föl, igen eredményesen. Bár – a tét s az eddigi vita ismeretében – talán nemcsak hívei lesznek, hanem kritikusai is. Úgy véljük azonban, hogy Aggházy Mária könyvének olvasásával valamennyien sokkal élesebben és pontosabban fogják látni a kérdéseket, mint bármikor annak előtte. A nagylegzetű, gondolatébresztő tanulmány Meller Simon publikációja óta a legjelentősebb írásmű a kicsiny lovasszoborról, s a nemzetközi Leonardo-irodalomnak is fontos, további kutatásokat ösztönző tétele lesz.

Mikó Árpád

Missale. Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. lat. 221. jelzetű úti misekönyve. Hasonmás kiadás. A kísérotanulmányt Soltész Zoltánné írta.

Helikon, Budapest 1989. A hasonmás 37 számozott lapot tartalmaz, a kísérotanulmány 29 l.

A kódexszel művészeti szempontból korábban Hoffmann Edith foglalkozott az Országos Széchényi Könyvtár illuminált kéziratait feldolgozó munkájában. Az ő megállapításai – amint Soltész Zoltánné kutatásai mutatják – ma is érvényesnek bizonyultak, feltevései pedig beigazolódtak. Így a possessorkérdést illetően a két, csaknem egyazon időben élt Erasmus von Wertheim közül a dokumentumok tanúsága szerint a fiatalabbik (1453–1509) volt a missale tulajdonosa. Az ifjabbik Erasmus 1501-ben Frigyes brandenburgi-ansbachi-bayreuthi őrgrof szolgálatában állt, akinek a kéziratba festett címere nyomán a kódex keletkezése az 1501 körüli évekre tehető. A miniatúrákat Hoffmann Edith bajor munkának tartja, Soltész Zoltánné stíluskritikai vizsgálatai pedig tovább szűkítik a kört, a Hausbuchmeister környezetéből származtatva a misekönyv illuminátorát. A stílusbeli és ikonográfiai előképek, illetve analógiák elemzése során részletesen körvonalazódik a kódex mesterének helye a XV. század végének Rajna-vidéki művészetében, a párhuzamok között pedig hazai gyűjtemények darabjai is szerepelnek, így pl. Konrad Mörlin apát Imakönyve (OSzK Cod. lat. 309).

A tanulmányíró célja kettős: egyszerre akar szólni a „szakmai” közönséghez és az ilyen irányú előismeretekkel nem rendelkező olvasókhöz. Olyan módon elemzi az úti misekönyv tartalmi és ikonográfiai sajátosságait, hogy a liturgiában és hagiográfiában járatlan érdeklődőnek se kelljen magyarázatért újabb könyveket keresnie. Az ilyen szempontú leírás feltétlenül indokolt egy olyan kiadvány esetében, amely feltételezhetően szélesebb közönséghez jut el. Ez a könyv ugyanis az elmúlt évek faksimile-kiadásának nem abba a vonalába tartozik, amelynek célja a történeti, művészettörténeti kutatás legfontosabb, régóta nélkülözött dokumentumainak (pl. a Neksei Biblia, Thuróczi János Krónikája) megjelentetése, hanem azt a törekvést képviseli, amely hazai könyvtáraink legszebb darabjait adja a biliofilek és minden érdeklődő kezébe.

Egy apró kifogás: más faksimilek visszafogott ízlésű, pl. velűrkötéseivel szemben e hasonmás köntöse a kiadás korának ízlését és logikáját tükrözi: a könyv jelentőségét hangsúlyozza a nyersszínű moiré selyem kötés, a címlap közepén pedig a kódex f.30^r oldaláról idézett M iniciálé azt jelzi, hogy az olvasó egy Missalét tart a kezében.

A művészettörténeti vagy könyvfestészeti vonatkozású könyvek megjelentetésével kapcsolatos problémák ismeretében a faksimile-kiadás azért jelentős napjainkban, mert továbbra is van iránta érdeklődés, vannak „új magyar biliofilek”, akik biztosítják, hogy olyan értékek váljanak ismertté és megismerhetővé, amelyek egyébként gyakorlatilag rejtve maradnának.

Prékopa Ágnes

Sisa József: Alois Pichl (1782–1856) építész Magyarországon. (Művészettörténeti füzetek 19.)
Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 126 l., 114 kép.

Sisa József könyvének főszereplőjét, Alois Pichlt, még a szűkebb szakma is alig ismerte korábban. Nevét hiába keressük a művészettörténeti összefoglalásokban, vagy a korszakkal foglalkozó tanulmányokban. Pedig, mint a monográfiából kiderült, képzett, jó felkészültségű, invenciózus építész volt, aki hazánkban kvalitásos műveket alkotott. Sorsa mégis hosszú időre az ismeretlenség lett, s mint sok XVIII. századi, külföldről érkezett építész-elődje (pl. Pilgram, Hillebrandt), ő is feledésbe merült. Sisa József kutatásai nyomán fény derült az építész magyarországi tevékenységére. Könyvéből az olvasó egy gazdag életművet ismerhet meg.

Írása elején az ausztriai alkotásokat tárgyalja, majd rátér a – Pichl magyarországi főművének számító – kistapolcsányi kastély tárgyalására. Az építés ügye elválaszthatatlan az építtető, Keglevich János gróf személyétől, szervező munkájától. Adatokkal bizonyíthatóan továbbél a barokkban is általános gyakorlat, hogy az építtető nem pusztán megrendelő, hanem szinte a tervező segítőtársa. Határozott, konkrétan megfogalmazott igényeivel, szakszerű elképzeléseivel nagyban befolyásolta a mű kialakítását, megfogalmazását, gondos szervező munkájával pedig hozzájárult a mű megszületéséhez.

A munkaszervezésnek, az építés menetének tárgyalása közben egy építészettörténeti érdekességre is felfigyelhetünk: a kivitelezésben nagy szerep jutott a famodelleknek. Ez minden bizonnyal nem lehetett egyedi eset, a modell használata a korábbi időkben is általánosnak tűnik. Ez biztosította a magasabb képesítés nélküli, gyakorlatlan helyi mester számára a munka kivitelezését (nem véletlen, hogy a Kistapolcsányban őrzött modell a kupola ácsszerkezetének elkészítéséhez nyújtott segítséget).

Az építkezés minden fázisáról tudunk; Sisa ugyanis megtalálta a legfontosabb forrásokat, Keglevich gróf leveleinek több kötetet kitevő fogalmazványait.

A kastély bemutatását befejezve, Szerző nem felejtkezik meg az angolkertről sem, amely – s ezt sok kutató nem veszi figyelembe! – az együttes szerves része volt. A kerti építmények csoportjából a legérdekesebb Nobile üvegháza, amely eltér a mester klasszicista stílusától s a gotizálás divatjához csatlakozik.

Az életmű következő, nagyobb fejezetét – néhány kisebb világi épület után – az egyházi megbízások alkotják. A jolsvai és az enyingi templomok ma is állnak, s jól tanúsodnak a vidéki, klasszicista pélbánia-templomok kialakításáról. Különösen az enyingi r.k. templom művészi színvonala magas: Szerző méltán sorolja a legszebb vidéki egyházi művek közé.

Pichl 1844-ben részt vett a pesti Országháza tervpályázatán. Sajnos a nagyszabású vállalkozás kudarcba fulladt; a történelmi események még a pályázat elbírálását is megakadályozták. A tervek nagy része megsemmisült, vagy elkallódott – köztük Pichl 16 lapból álló pályaműve is. A famodellel szintén erre a sorsa jutott, pedig, bizonyítva a megoldás magas színvonalát, évekig Pozsonyban, a primási palotában volt kiállítva. Megmaradt viszont a tervezet részletes műleírása, s ennek alapján legalább a feladat felfogását, a tervezőnek a klasszikus normákkal, a mű anyagával, stílusával és más részletkérdésekkel kapcsolatos álláspontját megismerhetjük.

Pichl élete utolsó szakaszában még egy díszes kastély kiépítését valósíthatta meg. Keglevich gróf számára Nagyugrócon kellett a régi kastélyt modern felfogásban átalakítania. Közel 20 év telt el a kistapolcsányi építkezés óta s időközben fordulat következett be a kastélyépítészet divatjában. A romantika gotizáló formája a kastélyépítészetben általában kiszorította a klasszicizmust, s Keglevich is a gotizálást választotta. Jellemző a tervezés módjára, hogy Pichl metszetlapok tanulmányozása és eredeti angol építményekről készült ábrázolások másolása révén jut el a végső formáig. Az sem zavarja, hogy különböző helyekről kiválasztott elemekből kell egységes homlokzatot kialakítania. Egyes részeket mégcsak nem is angol eredetűek: az építtető franciaországi utazásai során látott épületek (pl. Blois, kastély) részletei szintén bekerülnek az „angol” stílusú várkastélyba. Szerzőnek ezúttal is sikerült az építkezés menetét pontosan rekonstruálnia – a leveleskönyvben sok fontos utalás olvasható Nagyugrócáról. Sajnos, nem került elő egyetlen tervrajz sem, pedig az adatokból megállapítható, hogy Pichl sok tervet és részletrajzot készített.

A tanulmány rövid összefoglaló fejezettel zárul: Sisa József kijelöli Pichl helyét a magyar építészetben. Megállapítja, hogy jó képességű, de alapvetően konzervatív ízlésű művész volt, aki szigorú, kissé régies műveket alkotott Magyarországon.

Kelényi György

Bakonyi Tibor: Magyar Ede. Sajtó alá rendezte: Kubinszky Mihály.

Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. 27 l., 54 kép.

Bakonyi Tibor posztumusz írása Magyar Ede életművéről a szakirodalomban szokatlan lelkes és lírai részletekkel sugallja Magyar személyiségének és munkáinak szecessziós jegyeit, egyediségét. A 35 évesen öngyilkosságot elkövető építész valóban egyedülálló művet hagyott maga után. A korszak Budapesten letelepedő vezető építészeivel szemben Szegeden dolgozott. Nem csatlakozott a „magyaros szecesszió” népművészeti ornamenseket felhasználó, később a népi építészeti szerkezeti elemeiből kiinduló irányához. Az európai kortárs tendenciákkal való kapcsolatában is eltért az elsősorban osztrák, angol és finn orientációjú fő iránytól.

Művészte abból a részleteiben még kevésbé feltárt historizáló, gazdag plasztikai díszítésű építészeti irányból nőtt ki, mely meghatározta Budapest és a vidéki városok korabeli arculatát. Főműve, a szegedi Reök-palota (1906–7) a szecesszió korai, nyugtalanul indázó, florealis ornamentikát és hullámozó felületet létrehozó alkotásaival rokon. A palota tervezésénél elsősorban belgiumi és franciaországi tanulmányutak tapasztalataiból merített. Az eredmény a Guimard és Gaudi műveihez hasonlítható organikus, plasztikus épületformálás és fantáziadús ornamentika megjelenése a magyar építészetben.

1905-ben tervezett bérpalotái, a Goldschmidt-palota és a Schäffer-palota alakításában már megjelentek jellegzetes szerkezeti elemei: a kiemelt sarokmegoldás, a fal síkját megtörő rizalitok, melyek a Reök-palotán merészen kilépnek a síkból. A palotát az építészeti tagok plasztikus formálása, növényi formára asszociáló erkélyek, gazdag plasztikai dísz kialakítása jellemzi. Dekoratív elemeit tekintve, úgy érzem, nem annyira Gaudi épületeivel, mint párizsi bérpalotákkal, villákkal, így Xavier Schoellkopf épületeivel (köztük Yvette Guilbert magánpalotájával) rokonítható. A különböző típusú erkélyeken és a belsőben is gazdagon alkalmazott kovacsoltvas díszítés, valamint a szobrászati és festett részletek harmonikus egységbe olvadnak.

Magyar a téralakítás eredetiségében, a szerkezet és a díszítés szoros összhangjának megteremtésében is a szecesszió legjelesebb mesterei közé tartozott. 1910 után készült művei erőteljesebben magukon hordják a hazai építészeti fejlődés jellegzetes jegyeit, a szecesszió visszaszorulását a historizmus újabb hullámaival szemben. Néhány tervében a „magyaros szecesszió” alkotóihoz is közel került. Némiképp adós marad a kötet a jellegzetes szerkezeti elemeket továbbvivő új épületek funkcionális értékeinek a bemutatásával. Egyedül a kaposvári színház elemzése képez kivételt.

A Magyar Edéről írt tanulmány igen nagy erénye, hogy a szerző a helytörténetben is jártas lévén, Szeged építészetének, a megrendelők ízlésének, érdeklődési körének is avatott ismerője volt. Így a Reök-palota díszítő elemeiben visszatérő víz szimbolika nemcsak a szecesszió kedvelt motívumának újrafogalmazásaként elemzett, hanem visszautal a szegedi építészetre már korábban is kedvelt vízüllőim ábrázolásaira és a megrendelő, Reök Iván vízépítő mérnök foglalkozására is.

Gellér Katalin

Julius Gretzmacher (Hrsg.): Zipser Kunst. Deutsche Künstler aus der Zips in aller Welt. 1.

Karpatenland Verlag Paul Tischler, München–Wien 1987. 128 l. 100 színes, 140 fekete-fehér kép, 11 ill.

Elsősorban érzelmekre hatni kívánó képeskönyv (nem album, ahhoz túl kicsik a reprodukciók méretei), de a képek száma és nagy részük minősége megérdemli, hogy egy művészettörténeti folyóirat is megemlékezzék róla. Az előszóban Schürernek és Wiesének az érdemeit domborítják ki, és ez az alapállás továbbiakban is jellemző. A fényképek között nem egy tiszteletteljesen megismétli a példaképükben közölt kompozíciót (néhány kép onnan van kifotózva) és az aláírásokban, bevezetőben nem egy célzás van arra, hogy mennyit köszönhet a Kárpát-medence a németiségnek. Követték a példaképet abban is, hogy a Szepességből könnyű szívvel kiléptek, de míg ott erre csak olyan műveknél került sor, amelyeknél ezt stílusosan indokolni lehetett (pl. a besztercebányai és nagyócsai oltárok), addig itt nem hogy a kassai dóm, de még máramarosi, sőt bukovinai emlék is előfordul. A szepesi származás – néha csak többé-kevésbé szoros kapcsolat – pedig a múlt és jelen század igen sok művészt e könyv szereplőivé tette, így Strobl Alajost, Mednyánszky Lászlót és Munkácsy Mihályt is, egyébként csupa német keresztnévvel. A következő kötet a szepességi népművészettel foglalkozik majd, és 100 odaváló művész rövid életrajzát is közölni fogja.

Végh János



A tipográfiai és műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T077/90
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

9019474 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Űri u. 62.

1014.

Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft	1985/1.	50 Ft
1975/1.	30 Ft	1985/2.	50 Ft
1975/2.	30 Ft	1986/1.	50 Ft
1976/2.	30 Ft	1986/2.	50 Ft
1978/2.	30 Ft	1987/1.	50 Ft
1979/1.	45 Ft	1987/2.	50 Ft
1980/1.	50 Ft	1988/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft	1988/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft	1989/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft	1989/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft	1990/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft		

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2.), 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovsky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoja: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszojában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és kiválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmáslat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft



Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az Akadémiai Könyvesboltban (Budapest, Váci u. 22. 1052)

